BnF Gallica

Anvers, ville de Plantin et de Rubens : catalogue de l'exposition organisée à la [Bibliothèque nationale], Galerie [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

Anvers, ville de Plantin et de Rubens : catalogue de l'exposition organisée à la [Bibliothèque nationale], Galerie Mazarine, mars-avril 1954. 1954.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

BIBLIOTHÈQVE NATIONALE

ANVERS
ville de
PLANTIN et de RUBENS



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

RENOV'LIVRES S.A.S.
2005

ANVERS
ville de
PLANTIN et de RUBENS

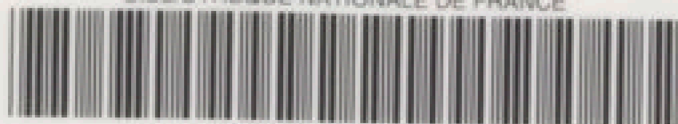
Couverture : Rubens, Esquisse pour un frontispice. — Cat. n° 41.

027.544
1954
a

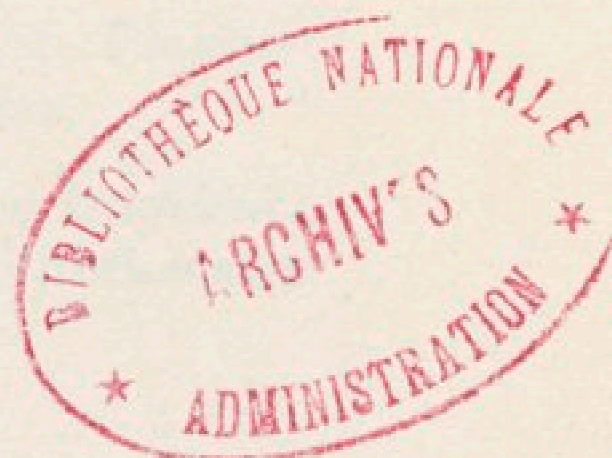
BIBLIOTHÈQVE NATIONALE

ANVERS
ville de
PLANTIN et de RUBENS

Catalogue de l'Exposition
organisée à la Galerie Mazarine
(Mars - Avril 1954)



PARIS
1954



2004-198522
Don 20040017 50
Salle I

L'Exposition

ANVERS

VILLE DE PLANTIN ET DE RUBENS

est placée sous le haut patronage
du Gouvernement Français
et du Gouvernement Belge.
Elle est organisée
par la Municipalité de la Ville d'Anvers
et présentée
à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
dans le cadre de l'Accord Culturel Franco-Belge
avec le concours
du Ministère de l'Instruction Publique de Belgique
et de la Direction des Relations Culturelles
au Ministère des Affaires Etrangères
sous les auspices de
l'Association Française d'Action Artistique.

Les organisateurs tiennent à remercier tous ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition et spécialement :

Son Excellence M. le Baron Jules GUILLAUME, Ambassadeur de Belgique à Paris ; M. R. GRUSLIN, Gouverneur de la Province de Namur, Président belge de la Commission Mixte pour l'application de l'Accord Culturel franco-belge ; M. R. DECLERCK, Gouverneur de la Province d'Anvers ; M. L. CRAEYBECKX, Bourgmestre de la Ville d'Anvers ; M. J. WILMS, Echevin des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers ; M. E. LANGUI, Conseiller à la Propagande Artistique près le Ministère de l'Instruction Publique de Belgique ; M. F. VANDENBORRE, Directeur Général des Services Educatifs et des Relations Culturelles au Ministère de l'Instruction Publique de Belgique.

M. Jacques de BOURBON-BUSSET, Directeur des Relations Culturelles ; M. Marcel ABRAHAM, Président de la Délégation française à la Commission Mixte pour l'application de l'Accord Culturel franco-belge ; M. Georges SALLES, Directeur des Musées de France ; M. Philippe ERLANGER, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique ; M. Francis GOBIN, de la Direction des Relations Culturelles.

COMITE D'ORGANISATION

M. F. BAUDOUIN, Conservateur des Kunsthistorische musea d'Anvers ; M. F. BLOCKMANS, Archiviste de la Ville d'Anvers ; M. M. SCHILTZ, Administrateur de l'Institut National Supérieur et de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers ; M. G. SCHMOOK, Directeur des Bibliothèques Communales de la ville d'Anvers ; M. F. SMEKENS, Conservateur des Oudheidkundige musea d'Anvers ; Mlle R. van den BRANDE ; M. F. van den WIJNGAERT, Conservateur du Cabinet des Estampes de la ville d'Anvers ; M. Ch. van HERCK, Anvers ; Mlle B. van REGEMORTER, Kalmthout ; M. J. van ROEY, Archiviste adjoint de la ville d'Anvers ; Mlle I. VERTESSEN, Conservateur adjoint des Oudheidkundige musea de la ville d'Anvers.

Secrétaire : M. L. VOET, Conservateur du Musée Plantin-Moretus et du Cabinet des Estampes de la ville d'Anvers.

M. J. GUIGNARD, Conservateur au département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale ; M. H.-J. MARTIN, Bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale.

Ils tiennent également à adresser leurs remerciements aux prêteurs qui ont accepté de participer à cette manifestation :

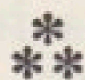
Académie Royale des Beaux-Arts, Anvers.
Archives de la ville, Anvers.
Archives Nationales, Paris.
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles.
Cabinet des Estampes, Anvers.
Commission de l'Assistance Publique, Anvers.
Musée du Louvre.
Maison de Rubens, Anvers.
Mauritshuis, La Haye.
Mobilier National, Paris.
Musée Boymans, Rotterdam.
Musée Lorrain, Nancy.
Musée Mayer van den Bergh, Anvers.
Musée Plantin-Moretus, Anvers.
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.
Musée Royal des Beaux-Arts, Gand.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Belgique, Bruxelles.
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.
Musées Wuyts-Van Campen et Baron Caroly, Lierre.
Rijksmuseum, Amsterdam.
Stadsbibliotheek, Anvers.
Steen (Oudheidkundige Musea), Anvers.
Vleeshuis (Oudheidkundige Musea), Anvers.
Comte J. de BORCHGRAVE D'ALTENA, Bruxelles.
Dr. J. CHOMPRET.
M. G. DULIERE, Bruxelles.
M. P. GODTS, Anvers.
M. W. GRUTER, Anvers.
Dr. KUSS.
M. H.-J. LEROUX.
M. L. SALAVIN.
M. Ch. VAN HERCK, Anvers.
Mlle E. VAN HERCK, Anvers.
M. l'Abbé J. VAN HERCK, Kontich.
M. J. VAN HERCK, Anvers.
Comte de WAZIERS.

INTRODUCTION

C'est pour la Bibliothèque nationale un sujet de fierté qu'Anvers ait bien voulu lui confier des trésors qui font sa gloire. Nous accueillons avec eux les produits d'une civilisation merveilleuse, que la richesse et la puissance d'expansion d'une ville ont créée et qui s'est développée avec elle. Le secret de cette grandeur, nous le connaissions bien, car l'histoire d'Anvers a eu ce privilège d'avoir été écrite par des historiens qui, au delà des événements politiques, ont su montrer les divers aspects de son économie. Nous lisons en France, nous admirons les beaux travaux d'un Henri Pirenne qui a su analyser les causes de cette prospérité et les a trouvées dans les domaines les plus divers. La seconde moitié du XVIe siècle a vu se développer aux bords de l'Escaut l'artisanat, les manufactures, l'organisation d'un port ouvert à toutes les flottes de l'Europe, une navigation s'étendant aux voies nouvelles menant vers le Nouveau Monde, le grand commerce et d'abord celui des capitaux, tout un « esprit capitaliste », à ce point qu'Anvers devint « le plus grand marché du monde ». « Quelle que soit leur activité, ni Venise ni Lyon, ni Londres ne peuvent rivaliser avec lui. Dans l'Europe de la Renaissance, il éclipse toutes ces cités par son caractère international et cosmopolite. »

Rien d'étonnant qu'après Bruges, Gand, Bruxelles, dont le XVe siècle et le début du XVIe avaient vu la splendeur, Anvers soit devenue la capitale artistique et le centre culturel des dix-sept provinces. C'est cette période heureuse que cette exposition voudrait évoquer, avant la décadence qui va venir, quand les événements politiques prendront leur revanche, avec la guerre de religion, le déchirement des Pays-Bas, enfin la fermeture du port, qui sera bien pour Anvers « le coup mortel » au profit d'Amsterdam.

Singulier XVIe siècle flamand, fait de contrastes qui le rendent insaisissable et attachant, où, sur un fonds de luttes religieuses, l'esprit de liberté voisine avec le fanatisme le plus étroit; où, tout à côté des rigueurs de la Réforme, l'esprit de la Contre-Réforme va trouver sa place et permettre au baroque, sous des formes diverses, dont beaucoup sont venues d'Italie, de s'épanouir; où l'écrivain et l'artiste se mêlent de plus en plus à la vie de société et, tel Erasme ou Juste Lipse, Plantin ou Rubens, par leur œuvre comme par leur vie, en deviennent l'expression la plus haute.



De cette civilisation anversoise, les traces sont encore partout, et d'abord dans la ville elle-même et dans beaucoup de ses monuments. La vision de ce qu'elle fut au XVIe siècle a pu être évoquée jusque dans le détail, avec ses places, ses maisons, ses églises, son hôtel de ville et aussi ses quais, son fleuve, son port, ses remparts, par des documents iconographiques d'une précision rare. Mais peut-on, sans un effort de l'imagination, se représenter une société où la possession des œuvres d'art était le signe le plus vrai de la richesse, leur entassement celui de la puissance ? Notre Galerie Mazarine abritera des œuvres qui auraient certes pu figurer dans une de ces « chambres d'art » anversoises dont nous avons conservé l'image, mais qu'il est bien difficile de reconstituer. Et quant à ceux qui veulent entrevoir ce que fut une de ces demeures patriciennes, ils peuvent visiter la maison de Rubens qui fut son atelier et le lieu de sa vie heureuse au milieu de « trésors » recueillis par lui.

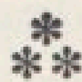
Par quelles voies, par quels cheminements, les grands courants artistiques venus d'Italie, passant souvent par l'Allemagne, quelquefois par la France, sont arrivés jusqu'aux bords de l'Escaut avant 1550 pour s'épanouir dans la métropole nouvelle au cours de la seconde moitié du siècle, d'excellents érudits le montrent dans les notices pleines de substance qui suivent.

Partout l'évolution est la même, qui mène de l'ancien art flamand au baroque et c'est le privilège d'Anvers de pouvoir fournir un chapitre à l'histoire des arts les plus divers : céramique, verrerie, orfèvrerie, ébénisterie, médaille, sculpture, peinture.

On ne pouvait, dans le choix des objets exposés, être complet : il a fallu s'arrêter à quelques œuvres dont chacune a dû figurer dans un cabinet d'amateur anversois avant d'entrer dans un des musées de la Ville.

L'évolution de la peinture anversoise, de Quentin Metsys à Rubens et à ses disciples, ne saurait être montrée ici dans le détail, mais par quelques tableaux remarquables. Le génie créateur de Rubens, celui de Jordaens aussi, apparaissent sous leur forme la plus spontanée, dans les éblouissantes esquisses qui nous ont été confiées.

Dans l'œuvre immense de Rubens, l'aspect le moins connu, celui de l'illustrateur, devait être ici souligné. La collaboration étroite qu'il apporta à son ami Balthasar Moretus, héritier des ateliers du grand Plantin, nous a valu des œuvres particulièrement intéressantes, parce qu'elles permettent de mieux comprendre la conception qu'il se fit de l'humanisme; la traduction allégorique et même symbolique qu'il sut en donner apparaît notamment dans divers frontispices de livres sortis des presses de la fameuse *Officina Plantiniana.*



Tous ces arts ici représentés forment le meilleur décor que l'on pût souhaiter à l'art du Livre auquel la plus large place a été accordée par la Bibliothèque nationale, comme il était naturel, — à l'art du Livre dans son acception la plus large, puisqu'on y a joint les divers arts graphiques et celui de la reliure. Le Musée Plantin-Moretus nous a proposé là l'essentiel.

De beaux travaux ont mis en lumière le rôle considérable qu'Anvers, dès le XVe siècle mais surtout au XVIe, a joué dans l'histoire de l'imprimerie; des statistiques établies par de

savants bibliographes, et dont on souhaiterait de semblables pour les ateliers d'autres pays, ont montré le pouvoir de diffusion qui fut le sien dès l'origine. L'action de Plantin devait le porter au plus haut point. Il a contribué à faire de l'Anvers de la seconde moitié du XVI[e] non seulement le centre culturel des Pays-Bas, mais aussi un des centres internationaux de l'édition. La remarquable souplesse de Plantin lui permit de servir tour à tour la Réforme et la Contre-Réforme.

Admirons le réalisme de ce Tourangeau qui, après avoir appris son métier d'imprimeur à Caen, puis à Paris, s'est, la trentaine venue, établi à Anvers dont un an après, en 1550, il devient citoyen : « Ce qui, principalement, m'a dicté ce choix, c'est qu'à mon avis, aucune cité du monde ne pouvait me donner plus de facilités pour l'exercice de l'industrie que j'avais en vue. Son accès est facile; on voit les diverses nations se rencontrer sur son marché; on y trouve aussi toutes les matières premières indispensables à l'exercice de mon art... »

Cette exposition ne se contente pas de réunir, comme il a été fait si souvent, des livres magnifiques par le choix des caractères, l'ordonnance typographique, la beauté de l'illustration. Elle évoque la vie même d'une grande entreprise et elle jette ainsi des lumières sur un aspect moins connu de la production du livre. Il ne s'agit plus seulement de la qualité de la fabrication, mais des moyens d'établir le livre au prix le plus bas et en grandes quantités. On a fort justement présenté Christophe Plantin comme « le prototype de l'éditeur moderne », de « l'éditeur industriel ». Sa production fut abondante — plus de quinze cents ouvrages en trente-quatre ans — et toujours variée. Il aborda toutes les sciences, toutes les branches de la connaissance, avec un égal bonheur, publiant des catalogues imprimés de son fonds qui demeurent pour nous des instruments bibliographiques de première importance. On est confondu devant l'effort que représente la publication en quatre années des huit volumes de la *Biblia Regia* composée pour Philippe II, groupant des textes et des traductions en hébreu, en araméen, en syriaque, en grec, en

latin. Effort d'édition, effort scientifique aussi, que permettait seule la vente, par milliers d'exemplaires, composés sur ses vingt-deux presses, de bréviaires, de livres d'heures, de petits ouvrages religieux partout répandus dans le monde. Les meilleurs savants, les plus illustres humanistes travaillaient pour Plantin, répondaient à son appel, constituant la plus magnifique équipe d'auteurs qu'un éditeur ait pu grouper.

Effort de diffusion enfin qui se manifesta non seulement dans les pays voisins comme l'Angleterre, mais en Afrique du Nord où Plantin avait des représentants qui réclamaient de lui par exemple des livres en caractères hébraïques pour les communautés juives, en Amérique du Sud où « l'architypographie » de Philippe II reçut le monopole de la vente de certains livres liturgiques. La France, qui avait donné Plantin à Anvers, qui lui procura un grand nombre de collaborateurs formés dans son atelier comme il l'avait été lui-même, reçut beaucoup de lui en retour. S'il édita surtout des livres écrits en latin, on relève, dans son catalogue de 1585, soixante-trois ouvrages français en face de trente-quatre ouvrages flamands et seulement trois espagnols, deux italiens et un allemand. Son gendre, Gilles Beys, dirigeait la succursale qu'il avait établie à Paris. Et l'on peut constater, à la fin du siècle, les effets de l'édition plantinienne sur l'édition française, en particulier sur l'illustration : au procédé de la gravure sur bois se substitue celui de la gravure sur cuivre, non plus seulement pour des planches isolées, ce qui devait nous valoir tant de beaux ouvrages établis dans un style nouveau.

Pour tout un secteur de l'érudition française, cette exposition sera un stimulant et une leçon. L'histoire du livre connaît présentement dans notre pays un renouveau et suscite parmi les jeunes bibliothécaires un attrait qui nous promettent pour l'avenir d'importants travaux. La place tenue désormais par elle dans la préparation à une profession qui doit mettre en honneur les ouvrages du passé explique assez ce

fait. Nos expositions entretiennent cette curiosité : celle-ci sera instructive entre toutes.

Elle est le fruit d'une collaboration étroite entre érudits belges et français. Le mérite d'en avoir eu le premier l'idée revient à M. H.-J. Martin, bibliothécaire à la Réserve des Imprimés, qui poursuit depuis plusieurs années des recherches sur l'histoire du livre dans les pays du Nord. Il s'en ouvrit à M. Jacques Guignard, Conservateur de la Réserve, et à moi-même. Mais c'est l'action du docteur Léon Voet, conservateur du Musée Plantin-Morétus et du Cabinet des Estampes, qui devait être décisive. Il sut être persuasif auprès des autorités municipales de la ville d'Anvers et c'est avec la haute approbation de M. Craeybeckx, bourgmestre de la ville, et des échevins, qu'il nous a apporté avec son concours personnel celui de ses collègues des musées d'Anvers. Sur sa démarche ils ont bien voulu se séparer d'œuvres importantes de leurs collections puis collaborer à la rédaction d'un catalogue qui, par l'importance des notices, par les exposés si clairs qui les accompagnent, demeurera comme un véritable manuel de l'histoire de l'art anversois à sa plus belle époque. C'est pourquoi je veux assurer de toute notre gratitude les érudits et les conservateurs auxquels le Dr L. Voet a fait appel : Mlle van Regemorter, Mlle Vertessen, MM. Schiltz, Administrateur de l'Académie Royale d'Anvers ; le Dr. Fr. Blockmans, M. F. Baudouin, M. van Roey, M. F. Smekens, M. F. van der Wijngaert, M. Ch. van Herek. J'associe à leurs noms d'abord ceux de leurs collègues des Musées et de la Bibliothèque Royale de Bruxelles et d'autres collections de Belgique ; puis ceux de leurs collègues français au premier rang desquels je nommerai M. Jacques Guignard et M. H.-J. Martin, puis M. Jean Babelon, Conservateur en Chef du Cabinet des Médailles, M. Verlet et M. Germain Bazin, Mme Bouchot-Saupique, Mme Jean Adhémar, Mlle Niclausse, ont bien voulu nous apporter le concours des Musées Nationaux et du Mobilier national.

Mais rien n'eût été possible sans la haute approbation que

les autorités municipales de la ville d'Anvers, et d'abord son bourgmestre, M. Craeybeckx et ses échevins ont donné à ce projet. Dans un esprit de large et généreuse compréhension, ils en ont favorisé la réalisation. Ils ont accepté qu'il fût inscrit parmi les manifestations prévues par les deux gouvernements, dans le cadre de l'accord culturel franco-belge où avaient déjà pris place, en 1947, l'exposition des graveurs flamands du XVIe siècle et deux ans plus tard, l'admirable présentation des Maîtres flamands du dessin de Van Eyck à Rubens, organisées l'une et l'autre, à la Bibliothèque Nationale.

Je ne saurais trop exprimer notre reconnaissance à la ville d'Anvers qui, après avoir fait du Musée Plantin un musée vivant entre tous, a bien voulu nous permettre d'y puiser.

JULIEN CAIN,
Membre de l'Institut,
Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale.

AVANT-PROPOS

Le projet d'une exposition consacrée à l'art anversois à la Bibliothèque nationale a été accueilli par le bourgmestre et les échevins de la ville d'Anvers avec une légitime fierté. Ceux-ci n'ignorent pas, en effet, que les expositions qui se tiennent dans la célèbre et historique galerie Mazarine constituent des manifestations d'un haut intérêt et sont fréquentées par un public justement réputé pour son goût et son sens critique.

Ils ont donc grandement apprécié l'honneur rendu à leur ville par l'organisation de cette exposition qui permet un coup d'œil sur l'art anversois et se place sous l'égide de deux de leurs citoyens qui ont le plus contribué à assurer à la Métropole une réputation mondiale dans le domaine artistique et culturel.

L'art tel qu'on l'a pratiqué à Anvers s'intègre dans le cadre général de l'art flamand, et même à son apogée notre cité fut loin d'être le seul foyer artistique du pays flamand. Mais aux XVIe et XVIIe siècles, Anvers n'en fut pas moins un des centres les plus importants.

L'art flamand des XVIe et XVIIe siècles possède une grande originalité — mais on ne saurait le concevoir sans son arrière-fond européen. Dès les premières années du XVIe siècle, l'art flamand des primitifs s'est marié aux tendances nouvelles de la Renaissance. Et ce n'est pas l'un des moindres mérites d'Anvers d'avoir été le principal creuset de cette fusion. La ville de l'Escaut a attiré vers elle les savants et les artistes tout autant que les commerçants; dans ses murs, on échangeait, à côté des épices des Indes, l'or et l'argent du Nouveau Monde, la laine et les draps de l'Angleterre, les vins de France, et avec autant d'enthousiasme, les idées artistiques et culturelles. C'est en premier lieu par la voie d'Anvers que ces tendances nouvelles mêlées aux traditions autochtones, se sont répandues dans tous les Pays-Bas et au delà.

Ces éléments nouveaux nous sont venus du Nord, de l'Est, du Sud — du Sud surtout. Dans cette importation d'hommes et d'idées, la France eut une part d'honneur : le grand Plantin ne fut pas le seul à quitter les bords de la Seine pour ceux de l'Escaut, et implanter chez nous les idées et les créations françaises. Si l'in-

fluence de la France ne fut peut-être pas prépondérante, on peut néanmoins affirmer que la France et les Pays-Bas, Paris et Anvers, ont largement puisé à une même source d'inspiration : l'Italie. Notre plaisir est d'autant plus grand de pouvoir présenter au public français, dans cette galerie Mazarine dont la décoration atteste l'influence italienne en France, quelques échantillons de ce patrimoine artistique et culturel commun qui unit nos deux peuples par delà les frontières politiques et linguistiques. Et quand nous remercions bien vivement M. Julien Cain, l'éminent Administrateur général de la Bibliothèque nationale, de l'occasion qu'il nous a offerte d'organiser chez lui cette exposition, c'est également parce qu'il nous permet de payer ainsi un peu le tribut que nous devons aux peuples latins. Nous rendons hommage au nom de la ville d'Anvers, aux personnalités et organismes officiels dont le concours a permis de réaliser cette manifestation; en premier lieu l'Association française d'action artistique et la Commission mixte pour l'application de l'accord culturel franco-belge, sous les auspices desquels s'ouvre cette exposition, ainsi que les services culturels du Ministère de l'Instruction publique de Belgique.

Nous remercions de même tous les savants et érudits français qui ont assuré, avec leur maîtrise habituelle, le succès de cette exposition; qu'il nous soit permis de citer ici, en premier lieu, M. Jacques Guignard, conservateur de la Réserve du département des Imprimés à la Bibliothèque nationale et M. Henri-Jean Martin, bibliothécaire à ce même service, qui ont travaillé en étroite collaboration avec nos conservateurs et nos historiens.

En tant que bourgmestre d'Anvers, je constate avec joie que la plupart des chefs-d'œuvre exposés ici proviennent de notre cité. Anvers, ville d'art, devait et doit à sa renommée de garder pieusement les plus précieux témoins de son passé artistique. Pour réaliser à la Bibliothèque nationale cette exposition, elle a ainsi pu mettre à contribution les trésors de ses nombreux musées, et d'autre part elle n'a pas fait appel en vain à ses nombreux mécènes, aux possesseurs des chambres d'art *qui renouent encore avec les grandes traditions du passé.*

En tant que citoyen d'Anvers j'ai toujours été très heureux de voir combien sont nombreuses les œuvres des grands maîtres anversois qui foisonnent dans les musées et les collections privées européennes et américaines, et je me félicite que cette fois encore quelques-uns des plus célèbres musées de la France, de la Belgique et des Pays-Bas, quelques-unes des plus importantes collections privées de la France et de la Belgique soient représentées ici; en premier lieu, celles de la Bibliothèque nationale elle-même.

Qu'il me soit permis de terminer en adressant mes remerciements à ceux de mes compatriotes qui ont collaboré à cette exposition. En premier lieu au Dr. L. Voet qui a assumé du côté belge la tâche lourde et ingrate de son organisation artistique et matérielle. Je dois dire qu'il a été admirablement secondé pour la rédaction des introductions et notices par toute une pléiade de spécialistes. Sans doute les introductions signées par Mlle B. van Regemorter, spécialiste bien connue de l'histoire de la reliure, de M. Ch. van Herck, l'antiquaire et collectionneur réputé, serviront-elles de point de départ à des études plus poussées de quelques aspects de l'art anversois, qui, jusqu'à ce jour, ont été parfois négligées; et l'on appréciera à leur juste valeur les mises au point si intéressantes que constituent les introductions dues à des érudits comme M. M. Schiltz, administrateur de l'Académie royale d'Anvers et à nos conservateurs et archivistes ainsi qu'à leurs adjoints, le Dr. L. Voet, le Dr. Fr. Blockmans, M. F. Baudouin, M. F. Smekens, M. F. van den Wijngaert, Mlle I. Vertessen et M. J. van Roey.

Je tiens donc à remercier une fois de plus M. l'Administrateur général de la Bibliothèque nationale et les autres personnalités françaises et belges qui, en permettant cette exposition, ont rendu indirectement à Anvers le grand service de le doter, avec ce catalogue, d'un manuel de l'art anversois qui rendra certainement de grands services aux amateurs et spécialistes, et qui, exécuté selon les grandes traditions de la Bibliothèque nationale, se présente comme une parfaite réussite typographique.

L. CRAEYBECKX,

Bourgmestre de la ville d'Anvers,
Membre de la Chambre des Représentants.

ANVERS

APERÇU HISTORIQUE

Anvers, né sur une colline de quelques. mètres, doit sa raison d'être à l'Escaut. Aux premiers siècles de notre ère, les assauts de la mer du Nord avaient donné à ce fleuve l'aspect d'un immense delta comprenant l'actuel Pays de Waes en Flandre et la Zélande. Une hauteur — l'emplacement du futur bourg d'Anvers — contenait la rive droite de l'Escaut, forçant le fleuve à obliquer vers le Nord-Ouest, c'est-à-dire vers la mer.

C'est seulement pour le premier tiers du VIIe *siècle que l'on a quelques renseignements concernant cet* Anvers I, *petit centre habité par des* Andoverpenses *germains, probablement amalgame de Francs ripuaires et de Frisons. L'agglomération était cependant assez importante pour attirer successivement saint Eloi et saint Amand. Il semble que ce dernier y ait créé, ou fait créer, une église dédiée aux saints Pierre et Paul qui, à la fin du VII*^{e} *siècle, fut donnée à saint Willebrord. Anvers fait alors figure de port et de* castrum *fortifié, doté d'un atelier monétaire exploité par les rois mérovingiens. On peut se demander si le territoire d'Anvers faisait alors partie d'un domaine royal.*

Lorsque, par suite de l'avènement de la dynastie carolingienne, le centre de gravité politique du royaume franc se déplace du milieu de la France vers le pays d'entre Seine et Rhin, Anvers profite de ce changement et de la nouvelle orientation que reçoivent par contrecoup les courants économiques. Les grands fleuves débouchant dans la mer du Nord exercent désormais une plus forte attraction que les voies menant à la Méditerranée, envahie par les Musulmans. La croissance des villes entre Seine et Rhin se trouve malheureusement contrariée par les invasions des Vikings : Anvers, détruit en 836, *est l'une de leurs premières victimes. Dorestad, Gand auront rapidement le même sort. Jusqu'à la fin du IX*^{e} *siècle, Anvers et le pays du Nord du Rupel-Nèthe paraissent avoir été abandonnés à des chefs vikings.*

Dès le début du Xe *siècle renaît un* Anvers II. *Son emplacement*



est très probablement le même que celui de la première ville. Mais sur le terrain religieux au moins il y a rupture; l'église de saint Amand a disparu, remplacée par une communauté de chanoines séculiers possédant les droits paroissiaux : l'abbaye Saint-Michel, à qui appartient une église dédiée à sainte Walburge et située dans le bourg. Fortifié, comme probablement toutes les agglomérations d'entre Seine et Rhin ayant connu les raids normands, Anvers devient, vers 963, le centre d'un marquisat, qu'Otton le Grand érige le long de l'Escaut contre les convoitises du roi de France. A l'abri d'un coup de main, la ville reprend son rôle antérieur : port, atelier monétaire, centre commercial. A la fin du Xe siècle, on rencontre ses habitants à Londres, au milieu du siècle suivant à Coblence et, au XIIe, jusqu'en Chypre. Grâce à l'Escaut et ses affluents, surtout le Rupel, recueillant les eaux de la Senne et de la Dyle-Demer ainsi que ceux de la Nèthe, Anvers est la porte naturelle pour Malines, Louvain et Bruxelles, de même que pour tout le Brabant.

En effet, dès 1006, le marquisat est attribué au comte de Louvain, qui en formera par la suite, avec sa principauté et le restant du comté d'Uccle, le duché du Brabant. Situé entre la Flandre et Cologne, ce territoire s'éveillera plus tardivement à l'éclosion économique que ces deux régions. Mais au XIIe siècle, les villes brabançonnes se dresseront bientôt en concurrentes des centres drapiers flamands et même du port brugeois. Anvers étend ses rapports avec l'Angleterre au profit surtout des villes de son hinterland brabançon. En même temps, grâce à son droit d'étape, la ville établit les bases d'un trafic qui lui est propre, l'approvisionnement en poisson, en sel et en blé de Malines, Bruxelles et Louvain et des petites agglomérations comme Lierre, Aarschot, Diest et Léau.

Ne négligeant point l'accès du Zwin, Anvers se crée une situation commerciale qui, dès le premier tiers du XIIIe siècle, commence à importuner la Flandre. Lors des troubles causés dans le comté, de 1296 à 1328 par le conflit avec la France, Anvers remplace par intermittence le port de Bruges. Dès cette époque, la ville essaye de s'attacher les marchands anglais, italiens et allemands et y réussit en partie, naturellement au détriment de la « Venise du Nord ». L'apogée est atteint au commencement de la Guerre de Cent Ans, quand l'Angleterre fixe à Anvers l'étape de la laine pour obliger la Flandre à se départir de sa neutralité. A cette époque, vers 1340, Anvers tend à devenir la troisième ville du duché, immédiatement après les deux capitales traditionnelles, Louvain et Bruxelles.

Malheureusement, la Flandre avait compris la leçon. Profitant de la succession du dernier duc de la maison de Louvain, Jean III, mort le 5 décembre 1355, son gendre, Louis de Male, comte de

Flandre, réussit, en même temps qu'il met la main sur Malines, à arracher au Brabant Anvers et ses environs.

Privé de son droit d'étape au profit de sa rivale sur la Dyle, Malines, et séparé de son hinterland, Anvers décline. Au dernier tiers du XIVe siècle néanmoins, les signes d'un redressement économique se font jour : profitant des deux foires annuelles, celle de la Pentecôte et celle de la Saint-Bavon (1er octobre), instituées probablement peu après 1317, on voit les marchands d'Angleterre et de Cologne venir à Anvers pour échanger les draps blancs de la jeune draperie anglaise contre les produits qui affluent à Cologne, tant de l'Europe centrale que de Venise et du Levant.

L'exclusive portée par les villes flamandes contre les draps anglais se révèle profitable à Anvers; ce trafic amène bientôt d'autres commerçants sur les bords de l'Escaut, d'autant que depuis 1406 Anvers est de nouveau rattaché au duché et entend retrouver ainsi non seulement son entière indépendance vis-à-vis de Bruges, mais aussi son rôle naturel par rapport aux villes brabançonnes. Dès 1407, les « merchants adventurers » obtiennnent des privilèges commerciaux à Anvers, et sont suivis en 1409 par la Hanse allemande, dont Cologne surtout fait son profit. Les premiers ont en 1421 un « court master », et en 1474 une maison dans la ville; et dès 1431, les Allemands y possèdent la leur. La présence aux foires de ces marchands y attire celle des clients de Bruges. L'importance de ces rencontres commerciales que reconnaissent en 1391-94 seize villes de nos Pays-Bas est d'ailleurs confirmée en 1435 par un étranger, le noble voyageur espagnol, Pero Tafur. Il n'y a là rien qui doive surprendre, puisque l'on rencontre à Anvers, dès 1410, les commerçants de Nuremberg, en 1423 ceux de Bâle et de Luxembourg, en 1459 ceux d'Augsbourg, ceux de Prusse, de Lithuanie, de Pologne et de Russie. D'autre part, les Ecossais y font en 1416 leur apparition, les Vénitiens dès 1437, les Milanais en 1414, les Gênois en 1440, les Florentins en 1443. Mais si les Espagnols et les Portugais, de même que les Français, ont visité Anvers et ses foires dès le XIVe siècle, c'est seulement dans la deuxième moitié du XVe siècle qu'ils se fixent dans la ville.

En dehors des produits de consommation courante que l'on y trouvait d'ancienne date, comme le poisson, le blé, le beurre, etc., les régions des Pays-Bas dirigent vers ces fameuses foires, ceux des nouvelles industries, comme la draperie rurale et la draperie nouvelle, l'industrie du lin et celle des tapis. Bientôt certaines villes possédèrent leur halle à Anvers (Lierre, 1402, Diest, 1427, Delft, 1479) pour l'écoulement permanent des fabrications locales.

Ainsi, dans la première moitié du XVe siècle, Anvers est déjà devenu un centre important, possédant une économie indépendante

et différente de celle de Bruges. Cette évolution fait d'Anvers la seconde ville du duché, avec 3.440 maisons en 1437, et 4.459 en 1464; mais Bruxelles la surpasse encore en cette dernière année avec 7.165 maisons.

Cette avance est le fruit de la sage politique d'Anvers qui s'intègre économiquement à l'état bourguignon, au lieu de se cramponner farouchement à un système d'autonomie locale, complète et absolue, irrémédiablement dépassée, comme font les villes de Flandre.

Ce développement d'Anvers est encore renforcé durant la seconde partie du XVe siècle, grâce aux découvertes géographiques des Portugais, et plus tard des Espagnols, aux alliances matrimoniales de nos princes (Espagne d'abord et Habsbourg ensuite), et à la concession de monopoles importants, celui du commerce de l'alun en 1491 et celui des produits coloniaux du Portugal en 1501.

Le port de l'Escaut devient ainsi la cheville économique du monde connu. Sa population s'accroît en même temps que s'accroît la superficie de la ville enclose de murs; en 1496, Anvers comptait 6.586 maisons contre 5.750 à Bruxelles; en 1526, ces chiffres montent respectivement à 8.479 et à 5.953 maisons. Dans les dernières décades du XVIe siècle, Anvers englobe un nouveau quartier avec l'église Saint-Jacques, tandis que, dès 1530, on projette au Nord la Nouvelle Ville; depuis 1542, une formidable ceinture fortifiée entoure toute la ville et la rend, croit-on, inexpugnable.

C'est que toutes les richesses de l'immense empire de Charles-Quint s'amoncelaient à Anvers, attirant dans son horizon non seulement toutes les forces économiques des Pays-Bas et celles des possessions qu'avaient les Habsbourg, en Europe et Outre-Mer, mais aussi celles des rivaux de l'empereur, comme la France et l'Empire ottoman, ainsi que celles de nations en plein épanouissement, le Portugal et l'Angleterre.

Cette merveilleuse prospérité ne fit que croître jusqu'au milieu du XVIe siècle. Alors, Anvers, qui était la métropole commerciale et en outre la capitale financière d'une très large partie de l'Europe, fut sévèrement touché par la banqueroute que fit l'Etat en Espagne, au Portugal, en France en 1552, et plus tard encore. La stagnation commerciale qui en résulta n'était pas encore surmontée que des troubles religieux mettant aux prises catholiques et protestants, longtemps contenus à Anvers par la force des nécessités économiques, éclataient brutalement en 1566-67. La répression priva la ville et la Belgique d'un nombre appréciable de commerçants et d'artisans aussi bien nationaux qu'étrangers, tandis que l'intolérance de Philippe II tenait certaines catégories de négociants éloignées d'An-

vers. A ce moment, Anvers comptait environ 13.000 *maisons et* 104.000 *habitants. C'était l'apogée.*

La révolte des Pays-Bas de 1572 *à* 1648 *contre les monarques espagnols, à laquelle Anvers participait effectivement de* 1576 *à* 1585, *coûtait à la métropole la perte de* 43 % *de sa population. Fait plus grave : l'Escaut lui était fermé, au profit des Pays-Bas septentrionaux, sortis victorieux de la guerre de Quatre-Vingts ans. C'était la ruine pure et simple, à l'heure où l'industrie et le commerce anversois voyaient se développer partout des entreprises concurrentes : l'industrie diamantaire à Amsterdam, la draperie à Leyde, la blanchisserie du lin à Harlem, la Compagnie des Indes Occidentales, etc. Les Anversois exilés ou émigrés furent pour beaucoup dans la création de ces formes de l'économie alors nouvelles dans les Pays-Bas septentrionaux.*

Aux XVII[e] *et XVIII*[e] *siècles, Anvers, du point de vue économique, végète. La ville est coupée de la mer du Nord. Quand les armées de la République française ont de nouveau ouvert l'Escaut au commerce et à la navigation, Anvers reconquiert sa place : à la veille de la Révolution belge de* 1830, *la métropole était redevenue le premier port des Pays-Bas.*

Prof. Dr. Fr. BLOCKMANS.

L'ICONOGRAPHIE D'ANVERS AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Les documents iconographiques concernant Anvers sont d'une abondance remarquable et bien connus grâce aux ouvrages de A.-J.-J. Delen et A.-H. Cornette. Peut-être n'est-il pas de ville au XVIe et au XVIIe siècle, dont on ait plus souvent ni mieux rendu tous les détails et tous les aspects. La chose n'a du reste rien qui doive surprendre étant donné la multitude des artistes qui travaillèrent alors dans la grande cité.

Il faut d'abord noter les plans de la ville et de ses environs que dessinateurs et graveurs ont tracés par dizaines à la plume ou au burin. Mais c'est surtout la rade et l'Escaut qui ont attiré les artistes. Le site unique d'Anvers — cette vaste agglomération n'occupant que la rive droite du fleuve, tandis que l'autre rive gardait un air champêtre — était bien certes fait pour retenir ces hommes qui cherchaient d'instinct à traduire la beauté et le pittoresque. On retrouve si souvent, dès le XVe siècle, dans les tableaux, les gravures, les dessins, et jusque sur les médailles, la silhouette des tours, des fortifications, des quais et des embarcadères, que ces œuvres finiraient par paraître monotones si l'on n'y découvrait les signes d'une lente évolution, ou la personnalité d'un artiste.

Si la rade demeure leur sujet favori, parce qu'elle offre la vue la plus caractéristique d'Anvers, les artistes n'oublient pas les autres aspects de la cité, ni la vie qui s'abrite dans ses murs. Ils représentent les fortifications, entrent dans la ville et nous dépeignent tout ce qui vaut la peine d'être éternisé : la place du Meir, la Grand-Place avec l'hôtel de ville, la cathédrale, la bourse, la maison des Osterlins, les églises paroissiales, les cloîtres. Dans ce cadre, on voit l'homme au travail, flânant parmi les boutiques du marché, cherchant son amusement sur les eaux gelées des fossés et de l'Escaut ; on voit la foule qui entend, l'angoisse au cœur, la proclamation d'une paix néfaste ; on voit la même foule applaudissant l'Ommeganck, le cortège folklorique d'Anvers.

Tout aussi intéressants sont les reportages d'actualité traitant des événements qui se sont déroulés à Anvers. Notons la série des dessins de Martin de Vos, représentant l'expulsion des troupes du gouverneur général Don Juan d'Autriche de la citadelle, et l'occupation de cette forteresse par les soldats du parti révolutionnaire (1577), qui furent rendus en gravures et plaquettes. Mais il faut spécialement signaler l'œuvre incomparable de François Hogenberg. En une série de 484 planches, le graveur

malinois a retracé l'histoire des Pays-Bas, de la France, de l'Allemagne et de l'Angleterre, dans la période troublée des guerres de religion. Presque la moitié de cette collection se rapporte aux troubles religieux et à la révolution des Pays-Bas. Et comme, selon Henri Pirenne « durant tout le XVIe siècle, les Pays-Bas ne constituent, pour ainsi dire, que la banlieue de cette merveilleuse cité » d'Anvers, on peut aisément deviner l'importance de l'œuvre de Hogenberg pour l'iconographie anversoise.

Des reportages d'un autre genre se trouvent dans ces albums d'actualité dont Anvers semble avoir eu le monopole aux XVIe et XVIIe siècles. Ces beaux volumes, abondamment illustrés, publiés à l'occasion de la joyeuse entrée d'un prince ou d'un gouverneur général, qui parurent alors aux Pays-Bas, sortent presque tous d'officines anversoises, et comme il était naturel, ce furent de préférence les spectacles donnés à Anvers même qui furent narrés et gravés dans le cuivre : les planches représentent les différentes festivités, les décorations des rues, les arcs de triomphe érigés par les colonies marchandes, les figures mythologiques et allégoriques, les chronographes, l'illumination de la Grand-Place, les feux d'artifice, etc.

*La série débute avec l'*Entrée du prince Philippe *en* 1549 *dont le texte a été écrit par le secrétaire de la ville, C. Grapheus, et édité par Coppens van Diest en* 1550. *Ces ouvrages, dont Anvers se fait une spécialité, devinrent alors, pour ainsi dire, un monopole plantinien : c'est Plantin qui édite l'*Entrée *du duc d'Alençon* (1582), *c'est son successeur Jean Moretus qui publie l'*Entrée *de l'archiduc Ernest en* 1595, *et l'*Entrée *des archiducs Albert et Isabelle en* 1602. *La série de ces albums grandioses se termine par un chef-d'œuvre en son genre : la célèbre* Pompa Introitus Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis *de* 1642, *dont les planches gravées par le peintre Th. van Thulden, imprimées par van Meurs, retracent dans le détail les décorations de la ville exécutées sous la direction et avec le concours de P.-P. Rubens.*

J. VAN ROEY.

A.-J.-J. Delen, *Iconographie van Antwerpen*, Bruxelles, 1930. — A.-H. Cornette, *Iconographie van Antwerpen*, Anvers, 1935. — A. Dejardin, *Description des cartes de la province d'Anvers et des plans de la ville*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XIX, 1862-1863; 4e série, II, 1886; VI, 1890; VIII, 1895. — G. van Rijn-G. van Ommeren, *Atlas van Stolk*, Amsterdam-La Haye, 1895-1931, 11 vol., dont 1 vol. de tables. — F. Muller, *Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, Amsterdam, 1863-1882, 4 vol.

I. *PEINTURES*

1. Maitre Anonyme. *L'Entrée à l'abbaye Saint-Michel, à Anvers, de François, duc d'Anjou et d'Alençon, le* 19 *février* 1582.

   On reconnaît très nettement les lieux; le même portail surmonté du même bas-relief figure sur une planche d'Abraham de Bruyn dans l'album, publié à Anvers, chez Plantin, en 1582 : *La joyeuse et magnifique entrée de Monseigneur François en sa très-renommée ville d'Anvers* (voir n° 301).

   Bois. 0,55 × 0,77.

   Anvers, collection L. Jacobs van Merlen.

2. Denis Van Aelsloot (Bruxelles, vers 1570-1626), *ou* Sébastien Vrancx (Anvers, 1573-1647). *Le Carnaval sur la glace dans les fossés d'Anvers* (*vers* 1630).

   Sous un ciel couvert, de nombreux Anversois s'adonnent aux plaisirs de l'hiver dans les fossés gelés de la ville, ou regardent le spectacle du haut des remparts. C'est le Carnaval : à droite, quelques personnages masqués amusent un cercle de spectateurs. La scène se passe dans la partie des fortifications construite sous le règne de Charles-Quint, après le siège d'Anvers par les troupes de Martin van Rossum.

   Toile. 0,75 × 1,13.

   Bibl. : Delen, *Iconographie,* n° 244.

   Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.

3. Maitre Anversois du XVIIe siècle (Matthieu Vroom ?). *Arrivée de Marie de Médicis à Anvers* (*4 août* 1631).

   La reine-mère de France, accompagnée de l'Infante Isabelle (en habit de Clarisse), débarque à la «Werf» [débarcadère] où elle est saluée par la « Pucelle » personnifiant la ville d'Anvers. Les gildes armées de la ville forment la garde d'honneur des deux princesses. Au fond, l'Escaut avec les navires qui ont transporté la Reine et l'Infante. A droite, la grande grue d'Anvers; à l'extrême gauche, la tour de l'abbaye Saint-Michel.

   Toile. 0,643 × 0,945.

   Bibl. : Delen, *Iconographie,* n° 250.

   Anvers, Oudheidkundige Musea (Steen).

4. David Teniers le Jeune (1610-1690). *Vue du Meir lors de la visite de Christine de Suède à Anvers, août* 1654.

   Toile. 0,85 × 1,23.

   Anvers, Collection W. Grüter.

5. Wilhem Schubert von Ehrenberg (Attribué à). *L'Ancienne église des Jésuites à Anvers.*

   Le tableau représente l'intérieur de l'église des Jésuites avant l'incendie de 1718. On y remarque les plafonds peints par Rubens, la voûte

divisée en caissons, les reliquaires en-dessus des lambris, les confessionnaux et la chaire à prêcher, qui ont péri dans l'incendie. Sur le maître-autel, *Les miracles de saint Ignace,* par Rubens, tableau qui se trouve maintenant au musée de Vienne. — Les personnages sont attribués au peintre anversois Gonzales Coques (1614-1684). Un autre tableau de l'église des Jésuites par van Ehrenberg, signé et daté de 1657 se trouve au Musée de Bruxelles (n° 675). — Wilhem Schubert von Ehrenberg était un peintre d'architectures; né en Allemagne en 1637, il mourut à Anvers vers 1676.

Toile. 0,73 × 0,95.

Anvers, Collection du Dr Godts.

6. **Pierre Neefs le Jeune.** ***Intérieur de l'église Notre-Dame à Anvers.*** Signé à gauche sous le pilier : *Pieter Neeffs et F. Franck.* François Francken III (1607-1667) a peint les personnages. La date 1653 se trouvant sur le socle de la statue de la Vierge, à la première colonne à droite, le tableau est postérieur à cette année. La même église, renommée pour ses richesses artistiques, a été souvente peinte par Neeffs, par exemple, dans des tableaux conservés aux musées de Bruxelles et de Vienne.
Pierre Neeffs le Jeune était un peintre d'architectures. Baptisé le 23 mai à Anvers, où il mourut après 1675. Elève de son père Pierre Neeffs le Vieux, qui fut également peintre d'architectures.
Bois. 0,340 × 0,476.
Cat., n° 248.

La Haye, Mauritshuis.

7. **Théodore Van Thulden** (***Bois-le-Duc,*** **1606. —** ***Anvers,*** **1676).** ***Vue d'Anvers.***

La ville est vue du côté est (porte Saint-Georges) ; arrière-fond pour l'arrivée du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche, gouverneur général des Pays-Bas méridionaux, le 17 avril 1635.

Bois. 0,75 × 1,24.

Bibl. : **Delen,** ***Iconographie,*** **n° 757.**

Anvers, Oudheidkundige Musea (Steen).

8. **Jean Peeters (Anvers, 24 avril 1624-1677).** ***Divertissement d'hiver sur l'Escaut gelé en*** **1670.**

Sous un ciel sombre et nuageux, on remarque des personnes et même une voiture qui se sont aventurées sur la glace, où on a monté quelques tentes, probablement celles de vendeurs de boissons chaudes et de friandises. L'endroit où se passe la scène est tout près de la « Werf » [débarcadère] ; on peut distinguer quelques monuments : la grue, la porte de la « Werf » (Werfpoort), l'église Sainte-Walburge, et plus loin, la Tour des Boulangers et la Tour des Marchands de poisson.

Toile. 0,74 × 1,10.

Bibl. : **Delen,** ***Iconographie,*** **n° 341.**

Anvers, Oudheidkundige Musea (Steen).

II. *DESSINS ET GRAVURES*

9. **Maitre anonyme.** ***Vue de la rade d'Anvers en* 1515. Gravure sur bois.**

« *Antverpia Mercatorum Emporium. Actum* 1515. » : cet admirable panorama, traité de façon magistrale, est le premier de la longue série des vues de la rade d'Anvers. L'artiste y a représenté avec un soin particulier tous les monuments, en indiquant par des inscriptions dans des phylactères, cet ensemble merveilleux autour de la cathédrale, avec la Tête de Flandre et le Steen (« de Burch daer Antigone de Ruese te wonen plach ») [le château où Antigone le Géant a habité], ses chantiers en pleine activité (« Hier maect men schepen die tot Iherusalem varen en andere ooc ») [Ici on fait des navires qui vont à Jérusalem, et d'autres aussi], devant l'Escaut avec ses caravelles et ses galères élégantes qui se risquent jusqu'en Orient (« Dits tschip dat van Iherusalem comt ») [Ceci est le navire qui vient de Jérusalem]. Dans le ciel trônent Mercure, porteur de bourses gonflées d'écus, et Vertumne, le dieu des saisons. — Seule épreuve connue.

0,53 × 2,20.

Bibl. : A.-J.-J. Delen, *Iconographie*, n° 11; *Gravure*, 11-1, p. 35. — A.-H. Cornette, *Iconographie*, n°s CLXII-CLXIX. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden*, n°s 1-12. — O. Buyssens, *Antverpia Mercatorum Emporium Actum* 1515 (?), extrait de *Mededelingen van de Academie van Marine van België*, 1952, p. 171 et suiv.

Reproduction, pl. 6. *Anvers, Cabinet des Estampes.*

10-11. **Maitre anonyme anversois (1542). *Vue d'Anvers en* 1542. Dessins. Exécutés en mémoire du pillage du Brabant par Marten van Rossem.**

Deux dessins à la plume, aquarellés, sur papier, collés à l'intérieur d'un boîtier rond en buis et de son couvercle.

a) Sur un cartouche, tenu par un lion, se lit un chronogramme en souvenir du pillage du Brabant par Marten van Rossem et sa soldatesque en l'an 1542.

b) Vue panoramique de la ville d'Anvers, dans un encadrement. Aux alentours de la ville, des bâtiments incendiés. Sur une banderole l'inscription « Antverpiae 1542 ».

Diam. 0,048.

Cat., n° 780.

Anvers, Musée Mayer van den Bergh.

12. **Melchisedech van Hooren. *Trois vues de la ville d'Anvers* (*la rade, le côté Nord et le côté Sud avec indication des monuments principaux*), 1557. Gravure au burin.**

La ville est déjà entourée par les fortifications de 1542-1543. Les textes explicatifs sont en flamand, espagnol, anglais, français et latin. En bas, dans le cartouche du milieu, les armoiries d'Anvers; sur les bannières : à gauche l'écu de Philippe II, souverain des Pays-Bas, et à droite les armoiries de sa femme Marie Tudor, reine d'Angleterre. Dans le cartouche au-dessous, l'aigle bicéphale du Saint-Empire romain, dont le margraviat d'Anvers faisait partie.

Bibl. : Delen, *Iconographie*, n° 34.

Anvers, Cabinet des Estampes.

13. Paul van Overbeke. *Plan de la ville d'Anvers en* 1568. Gravure sur bois.

A gauche de ce plan une feuille spéciale est ajoutée où l'on voit la nouvelle citadelle du duc d'Albe; sous cette feuille on retrouve la disposition antérieure de la ville. — A droite un autre agrandissement d'Anvers d'après le projet de Gilbert van Schoonbeke : la « Nieuwstad » (nouvelle ville) avec ses canaux et quais (commencée en 1548) et la grande maison des Osterlins (commerçants allemands) entre le deuxième et le troisième canal (inaugurée en 1569). — Texte en français et en flamand énumérant les principaux monuments; petit texte en italien et en flamand sur la feuille ajoutée et donnant quelques détails sur la nouvelle citadelle.

0,283 × 0,475.

Bibl. : Delen, *Iconographie,* n° 61.

Anvers, Cabinet des Estampes.

14. Georges Hoefnagel (Anvers, 1542-Vienne, 1600). *Les amusements sur l'Escaut pris de glace devant la rade d'Anvers en* 1563. Eau-forte.

Même sujet que sur la gravure sur bois de B. van de Putte, mais d'une conception plus large, plus animée, plus riche en détails. Dans le fond, le panorama de la ville se présente comme une vision féerique, estompée par les brumes de décembre. Sur la glace, le spectacle est animé. Une foule nombreuse grouille autour des tonneaux de bière, des baraques et des feux de joie. Un scieur de long et un boucher y exercent leur métier. On y danse au son des fifres et des tambours; des couples d'amoureux se cachent dans les roseaux et s'étendent sur la glace, tandis que les culs-de-jatte et les mendiants offrent le lamentable spectacle de leurs affreux moignons. Gravure remarquable tant comme document historique que comme œuvre d'art.
Seule épreuve connue.

0,335 × 0,485.

Bibl. : Delen, *Iconographie,* n° 40; *Gravure,* 11-1, p. 124.

Anvers, Cabinet des Estampes.

15. Bernard van de Putte (Anvers, 1528-1580). *Les Plaisirs de la glace sur l'Escaut, devant la rade d'Anvers, en* 1563. Gravure sur bois.

Vue de la rade avec le fleuve gelé et couvert de patineurs. Dans le fond, la ville avec les tours des églises Sainte-Walburge et Notre-Dame; à droite de la tour de Sainte-Walburge on distingue la Maison des Bouchers, les quais, la grue au promontoire de la Werf. A l'avant-plan le hameau « Tête de Flandre », sur la rive gauche du fleuve. Même représentation que la gravure d'Hoefnagel, mais de tenue beaucoup plus sobre et rude.
Paru dans : *Die nieuwe cronijcke van Brabandt oft tvervolch vande oude. Mitgaders Vlaenderen, Hollant en Zeelandt* [Nouvelle chronique de Brabant] (Anvers, J. Mollijns, 1565).

0,163 × 0,226.

Bibl. : Delen, *Iconographie,* n° 37.

Anvers, Cabinet des Estampes.

16. P. VAN DER BORCHT. *Singes patinant sur l'Escaut* (vers 1590). Eau-forte.

C'est toujours le thème des plaisirs d'hiver, qu'on retrouve si souvent dans les tableaux et gravures des artistes anversois, mais traité ici de manière burlesque. Cette gravure appartient d'ailleurs à une série de « Singes s'occupant comme des hommes » qui fait ranger P. van der Borcht, connu surtout comme illustrateur de livres, parmi les « maîtres drôles ».

Bibl. **: Delen, *Iconographie*, n° 170; *Gravure*, II[1], p. 104.**

Bruxelles, Cabinet des Estampes.

FRANÇOIS HOGENBERG (Malines, vers 1540 - Cologne, vers 1590). Scènes de la Révolte des Pays-Bas contre l'Espagne. Eaux-fortes.

Fait partie de la célèbre série de planches se rapportant à la révolte des Pays-Bas contre l'Espagne; publiées dans le *De Leone Belgico* (Cologne, 1587) de Michel Aitzinger, parues à la fois séparément et en recueils, et souvent copiées et imitées. Dans cette série, Fr. Hogenberg a donné une place prépondérante aux événements qui se sont déroulés dans la ville d'Anvers, qu'il a tant fréquentée et qu'il connaissait si bien. S'il ne fut pas un témoin oculaire de la plupart des scènes qu'il a rendues sur cuivre, ses représentations rendent toutefois fidèlement l'aspect de la ville et gardent une grande valeur historique. 0,21 × 0,28.

17. *Les Prêches protestants sous les murs d'Anvers* (1566).

Trois groupes de protestants tiennent leurs prêches au hameau du Kiel : les luthériens (*Confessi*) se sont rencontrés pour entendre la parole d'Henri Mathys, curé luthérien de cette paroisse. Plus au sud, on remarque deux groupes de calvinistes, les *Walsche* (« wallons » : ceux d'expression française) et les *calvinische* tout court, sans doute les calvinistes flamands. Tandis que les luthériens semblent se passer de protection armée, des sentinelles munies d'arquebuses et de piques montent la garde autour des groupes calvinistes, pour les prémunir contre une attaque par surprise des troupes de Philippe II.

Bibl. **: Delen, *Iconographie*, n° 49.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

18. *Le prince d'Orange, Guillaume le Taciturne, calmant les calvinistes révoltés* (14 *mars* 1567).

Le prince, en sa qualité de gouverneur d'Anvers, accompagné de son lieutenant, le comte de Hoogstraten, et du bourgmestre van Stralen, s'efforce de calmer les calvinistes qui se sont retranchés au Pont du Meir. Ils avaient tenté de se rendre maîtres de la ville, après la défaite d'une petite armée de leurs coreligionnaires à Oosterweel, au nord d'Anvers, le 13 mars 1567. Comme les calvinistes reprochaient au Prince de ne pas leur avoir ouvert les portes lorsqu'ils avaient voulu marcher au secours de leurs frères à Oosterweel, la tentative que représente cette gravure n'était pas sans offrir des dangers sérieux pour sa personne.

Bibl. **: Delen, *Iconographie*, n° 55.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

19. *Trois scènes de la Furie espagnole.*

Les soldats espagnols en garnison aux Pays-Bas qui, n'étaient plus payés depuis longtemps, s'étaient mutinés et s'étaient donné rendez-vous dans la citadelle d'Anvers. Le 4 novembre 1576, ils sortaient du château et se jetaient sur la ville : c'est ce que représente la première gravure. — La seconde montre l'hôtel de ville en flammes, où les derniers défenseurs continuent une lutte désespérée. — La troisième enfin nous dépeint l'orgie des meurtres et pillages pendant les quatre jours que la Furie dura. — Ce raid meurtrier amena Anvers à se joindre ouvertement au mouvement de révolte contre l'Espagne.

Bibl. : Delen, *Iconographie*, n°s 82, 84, 87.

Anvers, Cabinet des Estampes.

20. *Le raid contre le pont de bateaux d'Alexandre Farnèse* (4 *avril* 1585).

Après avoir investi la ville d'Anvers, Alexandre Farnèse, duc de Parme, gouverneur général des Pays-Bas sous Philippe II, avait fermé l'Escaut par un pont de bateaux. Les assiégés voulaient détruire ce pont au moyen de « navires infernaux », inventés par le marchand-ingénieur italien Frederico Gianibelli. Un des deux grands navires, le « Hoop » (Espérance), fit effectivement sauter une partie du pont, tuant presque le duc de Parme. Mais le système de signalisation ayant mal fonctionné, la flotte de secours zélandaise qui se tenait prête de l'autre côté du pont, n'apparut pas, et le succès des Anversois n'eut pas de lendemain.

Anvers, Cabinet des Estampes.

21. *La bataille de la digue de Couwenstein* (26 *mai* 1585).

Après la tentative avortée des « navires infernaux », les assiégés tâchèrent d'ouvrir une brèche dans la ligue de Couwenstein afin de permettre aux navires hollandais d'apporter des provisions dans la ville affamée à travers les polders inondés. Après une lutte sanglante, les Espagnols colmatèrent la brèche, alors qu'une seule barque, chargée de blé, avait pu passer. Le sort de la ville était réglé : elle capitula le 17 août suivant.

Anvers, Cabinet des Estampes.

22. *Plan des environs d'Anvers durant le siège* (1584-85). **Gravure sur bois, copiant une eau-forte de Fr. Hogenberg.**

Vue de l'Escaut et des polders inondés au nord et à l'ouest d'Anvers. On distingue nettement les forts des deux adversaires, ainsi que le fameux pont de bateaux d'Alexandre Farnèse qui bloquait l'Escaut en aval d'Anvers. Dans les digues, on voit les larges brèches qui avaient permis aux Anversois d'étendre les inondations et de tenir ainsi à distance les troupes espagnoles.

Bibl. : Delen, *Iconographie*, n° 164.

Anvers, Cabinet des Estampes.

23. Jean-Baptiste Vrints (maître à Anvers en 1575, mort en 1610). *Vue de la rade d'Anvers en* 1610. Gravure au burin.

Panorama détaillé de la rade d'Anvers vue de la rive gauche, avec l'indication des principaux monuments. Anvers était alors à son

déclin, l'Escaut lui étant fermé; aussi le nombre impressionnant de navires que l'on voit encore sur la gravure se presser devant ses quais, est-il pour le moins fortement exagéré; il s'agit tout au plus d'un souvenir de la vie grouillante de jadis.
0,410 × 0,216.

Bibl. : Delen, *Iconographie*, n° 213. — A.-H. Cornette, *Iconographie*, n^{os} CLXXI-CLXXIV.

Anvers, Cabinet des Estampes.

24. Wenzel Hollar (Prague, 13 juillet 1607 - Londres, 25 mars 1677). *Proclamation de la Paix de Westphalie à Anvers, le* 5 *juin* 1648. Eau-forte.

La scène se déroule sur la Grand'Place d'Anvers. Sur une estrade décorée, érigée contre la façade de l'hôtel de ville, la paix de Westphalie est proclamée devant un nombreux public. La longue lutte contre l'Espagne, qui avait duré quatre-vingts ans, était terminée. Mais si la paix était rétablie, le traité de Westphalie, en maintenant la fermeture de l'Escaut, consacrait la déchéance irrémédiable de la métropole. — Le cuivre original de cette planche est conservé au Cabinet des Estampes d'Anvers.
0,202 × 0,333.

Bibl. : Delen, *Iconographie*, n° 287.

Anvers, Cabinet des Estampes.

25. Gaspar Bouttats (Anvers ? 1625 - Anvers, 1703). « *L'Ommegang* » *ou le cortège folklorique d'Anvers en* 1684. Eau-forte.

Le cortège passe par la Place de Meir et disparaît dans la rue des Tanneurs. Au centre, le char de la Victoire de Callo, exécuté d'après un projet de Rubens, après la victoire remportée par le cardinal-infant Ferdinand sur les Hollandais en 1638; à gauche, le géant légendaire d'Anvers, Druon Antigon, l'Eléphant, le Dauphin avec Cupidon, le Grand navire, suivi par les Petits bateaux. — Ces figures — ou leurs répliques — existent encore, et font encore occasionnellement le tour de la ville dans l'Ommegang. — Eau-forte, éditée par Jerôme Verdussen, avec un texte explicatif en flamand.
0,390 × 0,495.

Bibl. : Delen, *Iconographie*, n° 376.

Anvers, Cabinet des Estampes.

Voir également pour le XVIe et le XVIIe siècle.

1. Les Médailles, n°s 223, 224, 231-234.
2. Plan d'Anvers dans Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (G. Silvius, 1567) (n° 167).
3. Plantin, *L'Entrée du duc d'Alençon à Anvers*, 1582 (n° 301).
4. *Scladis*, dans l'album de Galle, *Semideorum* (n° 176).
5. Abraham Verhoven, *La Bataille du Blokkersdijk* (n° 181).
6. Balthasar Moretus : de la Serre, *L'Entrée de la Reyne Mère... dans les villes des Pays-Bas* (n° 343).

LA GALERIE D'ART ANVERSOISE

Antverpia, mercatorum emporium, *ainsi est déjà désignée la grande ville de l'Escaut sur une estampe représentant la rade en* 1515 (1). *De plus en plus, au cours des années suivantes, elle méritera ce nom, comme port international, comme centre commercial, industriel et financier : les richesses s'accumuleront dans ses murs; les trésors d'art orneront toujours davantage les demeures patriciennes de ses riches habitants, souvent d'origine étrangère.*

Cette période d'euphorie est malheureusement suivie d'une période de troubles graves (1566-1648), *qui aboutissent à la rupture entre les provinces septentrionales et les provinces méridionales des Pays-Bas. Les premières connaîtront un essor remarquable; c'est leur « siècle d'or »; les secondes seront refoulées dans une position défensive. Toutefois, même au XVIIe siècle, Anvers restera un marché de capitaux important, un centre commercial non négligeable, une ville où les industries de luxe ne cesseront de se développer. Voilà pourquoi, même en ce siècle, si souvent encore qualifié abusivement de « siècle de malheur »* (2), *la ville a pu produire, tout comme à l'époque précédente, une pléiade d'artistes, dont l'école de Rubens est le symbole le plus éclatant. L'Eglise catholique, sortie victorieuse des conflits religieux, contribue largement, elle aussi, par de nombreuses commandes, à maintenir le niveau artistique à Anvers.*

Ainsi, aux siècles de Plantin et de Rubens, la ville ressemble à un immense musée; plusieurs voyageurs en font mention dans leurs carnets de voyage, surtout depuis le XVIIe siècle (3). *Des étrangers, tout comme les riches citoyens de naissance, possédaient des galeries d'art* (Constcamers), *dont le luxe et la splendeur nous sont révélés par les tableaux de l'époque* (4), *les inventaires après décès et d'autres documents d'archives* (5).

---

(1) Cf. A.-J.-J. Delen, *Iconographie van Antwerpen,* Bruxelles, 1930, pl. V.

(2) Voir J.-A. van Houtte, *Onze zeventiende eeuw « ongelukseeuw » ?,* dans *Mededelingen van de koninklijke vlaamse academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België,* Klasse der Letteren XV, 8, Bruxelles, 1953, p. 4. — Cf. L. Michielsen, *De handel,* dans *Genootschap voor Antwerpse geschiedenis, Antwerpen in de 18^e eeuw. Instellingen. Economie. Cultuur,* Anvers, 1952, p. 94 et suiv.

(3) Voir J.-A. Goris, *Lof van Antwerpen. Hoe reizigers Antwerpen zagen, van de XVe tot de XXe eeuw,* Bruxelles, 1940, *passim.*

Que contiennent ces galeries d'art ? Prenons un exemple qui ne soit pas trop exceptionnel : la collection du riche Anversois Sébastien Leerse, aumônier des pauvres en 1631, qu'un tableau de François Francken II (1582-1642) (6), *actuellement au Musée royal des Beaux-Arts à Anvers, représente entouré de sa famille, dans son intérieur luxueux, vers* 1621-1623. *Cette galerie continue en effet l'authentique tradition du XVI*e *siècle. Elle ne reflète pas encore le luxe baroque, que d'autres ont étalé en leur intérieur. L'agencement reste statique et reposant; il révèle, chez le propriétaire, le sens solide d'un équilibre harmonieux, étranger déjà à beaucoup de ses contemporains. Mais, il faut le remarquer, les peintres en vue de son temps — Rubens, Jordaens — ne sont pas représentés dans sa collection, ni même Van Dyck, à qui Sébastien Leerse devait pourtant commander plus tard son portrait* (7). *Toutefois, nous trouvons parmi les tableaux que possédait ce riche amateur, un spécimen au moins des différents genres en vogue à l'époque : sujets religieux, allégories, paysages, marines, intérieurs..., tandis que, presque contre le plafond, des bustes et une statuette antiques confèrent à l'ensemble une note d'humanisme.*

(4) Dans J. Denucé, *De Antwerpsche « Konstkamers ». Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16*e *en 17*e *eeuwen* dans *Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst,* II, Anvers, 1932, sont reproduits seize tableaux dûs aux pinceaux de C. de Baellieur, J. Brueghel, G. van Haecht, F. Francken, G. Coques, D. Teniers, A. Grimmer et d'autres. Voir aussi les notes nos 6, 9 et 11.

(5) Voir l'ouvrage cité ci-dessus ainsi que F.-J. van den Branden, *Collections de tableaux à Anvers,* dans *Bulletin des Archives d'Anvers,* XXI, Anvers, s.d., p. 294-472; XXII, p. 1-132. — Pour le commerce et les prix des œuvres d'art au XVIIe siècle, consulter J. Denucé. *Kunstuitvoer in de 17*e *eeuw te Antwerpen. De firma Forchoudt* dans *Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst,* I, Anvers, 1930, et du même auteur *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVII*e *eeuw van Matthijs Musson* dans *Bronnen voor de geschiedenis van de vlaamse kunst,* V, Anvers, 1949.

(6) Et non pas de François Francken III, comme il est dit dans A.-J.-J. Delen, *Beschrijvende Catalogus van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, I. Oude Meesters,* Anvers, 1948, n° 669, p. 116. Pour l'attribution correcte, voir S. Speth-Holterhoff, *Trois collectionneurs anversois au XVII*e *siècle,* dans *Annales de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique,* XXXIIe session, 27-31 juillet 1947, Anvers, 1950, p. 318, à consulter aussi pour les planches 25 (Leerse), 26 et 27. — A rapprocher de F.-J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* II, Anvers, 1883, p. 135.

A notre sens, les perroquets de l'avant-plan, comparés aux perroquets semblables dans un tableau représentant la galerie de Rockox (appartenant aux collections bavaroises), qui est certainement de François Francken II, ne laissent subsister aucun doute quant à l'attribution du tableau de la galerie de Leerse. Voir la reproduction du tableau de la galerie de Rockox dans H.-G. Evers, *La galerie d'art du bourgmestre Rockox* (*Apollo, Chronique des Beaux-Arts*), n° 15, Bruxelles, 1942, p. 11.

(7) Voir J. Denucé, *De Antwerpsche « Konstkamers »,* p. 365.

Quelle différence, pourtant, avec la collection plus riche de Corneille van der Geest, le patricien et mécène anversois, marchand d'étoffes de luxe ! Cette galerie fut peinte à plusieurs reprises par son conservateur Guillaume Van Haecht (Verhaecht, 1593-1637), *fils de Tobie Verhaecht, le premier maître de Rubens.* L'atelier d'Apelle (*Mauritshuis, La Haye) reproduit une partie de cette collection* (8). *C'était une accumulation débordante de tableaux, de statues et d'objets d'art étalés avec un goût nettement baroque* (9).

La galerie peinte en 1637 *par Corneille de Baellieur* (1607-1671) *dans une œuvre qui se trouve actuellement au Louvre, donne, elle aussi, une idée du luxe incroyable de pareilles collections. Ici, toutefois, la présentation témoigne encore d'un souci de symétrie, imposé sans doute par la place de la cheminée centrale* (10).

Mais, un véritable entassement se voit dans les tableaux de David Teniers le Jeune (1610-1690), *qui représentent la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume* (*Vienne, Munich, Madrid, Bruxelles*). *On dirait un catalogue, peint avec une minutie extraordinaire. L'intérieur — sobre chez Francken et très bien mis en valeur chez de Baellieur — disparaît presque sous la profusion des tableaux chez Van Haecht et Teniers. Il saute aux yeux que tous — et Francken lui-même, bien que dans une moindre mesure — font de la reproduction des tableaux leur première préoccupation. Il va de soi que, là où faire se peut, les peintres s'attardent aussi avec ferveur à la reproduction d'objets d'art de belle qualité : statues et statuettes, têtes et torses de différentes matières, objets divers en métal précieux, joyaux et bijoux, faïences et verres, monnaies,*

---

(8) On y reconnaît par exemple *L'amour aux yeux bandés par Vénus*, du *Titien* et *Diane à la chasse* par *Domenichino* (tous les deux au Palazzo Borghese à Rome), la *Bataille des Amazones* de *Rubens* (Münich) et des tableaux de *Quentin Massijs* (*Le changeur et sa femme*), du *Corrège* (*Jupiter et Antiope*), d'*Albani* (*Apollon, poursuivant Daphné*) qui se trouvent actuellement au Louvre.

Cf. *Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Beknopte catalogus der schilderijen en beeldhouwwerken*, La Haye, 1946, n° 266, p. 25.

(9) A New-York (Collection van Berg) se trouve de *van Haecht*, un autre tableau, reproduisant la collection lors de la visite des archiducs Albert et Isabelle, entourés de l'élite anversoise : le bourgmestre Rockox, Rubens, Van Dyck, Gevartius, e.a. Voir S. Speth-Holterhoff, *Trois collectionneurs...*, pl. XXVII, Guillaume van Haecht semble avoir peint aussi la collection de l'archiduchesse elle-même. — Voir S. Speth-Holterhoff, *Le salon de l'archiduchesse Isabelle*, dans *Apollo, Chronique des Beaux-Arts*, n° 11, Bruxelles, 1942, p. 16 (avec reproduction).

(10) Reproduction dans J. Denucé, *De Antwerpsche « Konstkamers »*, planche IX. En outre des nombreux tableaux on remarquera sans doute l'étalage d'un grand nombre d'objets d'art sur la table, comprenant même un globe terrestre. De Baellieur fut aussi le peintre du tableau dit *Salon de Rubens* se trouvant actuellement au Palais Pitti à Florence. Voir S. Speth-Holterhoff, *Trois collectionneurs...* p. 320-322 et pl. XXVI.

méreaux, bouquins et broderies, instruments nautiques et instruments de musique, antiquités de toutes sortes et curiosités naturelles... Tout cela — et bien d'autres choses — est reproduit en un désordre aussi artistique que plaisant.

LES INTÉRIEURS. — *Et cependant, d'autres éléments encore de l'intérieur de ces époques valent bien la peine que l'on s'y arrête* (11) *Remarquons tout d'abord que les intérieurs sont spacieux. Nous ne nous attarderons pas aux portes et fenêtres, dont l'évolution est par trop connue. De même nous n'insisterons pas sur la partie supérieure, souvent omise par le peintre : le plafond à solives et chevrons évolue vers un ensemble divisé en caissons à l'italienne pour aboutir — construction au début exclusivement en bois — à un plafond plâtré à moulures. Quant au sol, il est le plus souvent couvert d'un plancher ou d'un simple dallage, parfois cependant formé de dalles variées en carreaux de marbres différents. La décoration des murs reste la plupart du temps cachée. Il s'agit de tissus divers ou de cuir mordoré de provenance étrangère d'abord, mais aussi, depuis* 1650, *de fabrication malinoise. Les tapis sont plutôt rares. Les cheminées sont souvent à colonnes, droites ou torses, avec ou sans consoles, parfois à cariatides. Au-dessus de la cheminée est généralement fixé un tableau; il occupe souvent tout l'espace libre jusqu'à la moulure, qui divise presque toujours les murs horizontalement aux trois-quarts environ de la hauteur.*

LES MEUBLES. — *Il nous reste à dire quelques mots des meubles, bien que ceux-ci soient, dans la plupart des cas, dissimulés sous des couvertures ou des tapis somptueux ou bien qu'ils disparaissent partiellement soit derrière des personnes, soit derrière des tableaux ou d'autres objets environnants. Il règne une certaine tradition dans ces meubles anversois* (12). *L'armoire à deux ou à quatre portes pliantes garnies de parchemins, de la fin du XVe siècle, voit pendant la Renaissance des médaillons entourés d'arabesques s'installer à la place des parchemins. Mais c'est surtout au temps du*

---

(11) Voir à ce sujet : C.V. (AN) H. (Erck), *Twee zalen uit Keizer Karel's tijd te Antwerpen*, dans *Antwerpen's Oudheidkundige Kring, VIIIe Jaarboek*, Anvers, 1932, p. 27-30 et C. van Herck, *Vlaamsche Interieurs uit den Rubenstijd*, dans *Antwerpen's Oudheidkundige Kring, XVIe Jaarboek*, Anvers, 1940, p. 140-147.

(12) Cf. C. van Herck, *Antwerpsche Scribanen*, dans *Antwerpen's Oudheidkunst dige Kring, IXe Jaarboek*, Anvers, 1933, p. 33-83 *et du même : Antwerpse Meubelkunst van de 16e tot de 18e eeuw*, dans *Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen, Jaarboek XXVI*, Anvers, 1952, p. 52-71.

Voir en outre *Rijksmuseum Amsterdam, Catalogus van meubelen en betimmeringen*, 3e éd., Amsterdam, 1952, p. 51 et R. Lemaire, *Beknopte geschiedenis der meubelkunst*, Anvers, 1947, passim, ainsi que V. Champier, *Le mobilier flamand*, Paris, s.d. (1949), p. 5.

*baroque que son aspect se modifie sensiblement. Au début, les meubles sont d'une construction fort logique; la décoration se limite aux éléments non constructifs. Plus tard, l'ornement, plus abondant, finit par envahir le meuble entier. Au XVIII*e *siècle se manifestera à nouveau un retour à la sobriété et à une décoration élégante par sa simplicité. En bien des cas, les armoires à quatre et à cinq portes, les buffets bas et même les lits présentent dans la deuxième moitié du XVII*e *siècle, une particularité typiquement anversoise : des frises d'amours chasseurs et des statuettes-cariatides, abritées sous un chapiteau ionique qui se termine en coquille. L'armoire à cinq portes et le buffet à une ou à deux portes montrent, à la fin la période que l'on appelle « le plein baroque », des éléments nouveaux, non moins typiquement anversois : le double encadrement sculpté des portes et la traverse du bas ornée de rinceaux. Le lit, d'abord alcôve, fut plus tard placé dans un coin après que l'on en eut ajouré un côté. Lorsqu'un deuxième côté eut subi la même transformation, il se plaçait plus commodément le long du mur* (13)*. Les tables ont d'abord des balustres tournés dans la masse. Les pieds prennent plus tard la forme d'un gros vase, ornés parfois, ainsi que les traverses de l'entre-jambes, de sculptures, ou présentant, dans le baroque dit tardif, des montants torses. La chaise et le fauteuil de cuir présentent à l'extrémité des montants une ornementation caractéristique de tête d'ange ou de mufle de lion. Outre le meuble baroque sculpté, il y a le meuble baroque de luxe : les cabinets, les tables-bureaux et les petits meubles, tous abondamment décorés selon des procédés trop longs à énumérer ici, la variété impliquant l'emploi de métaux, d'écaille, d'ébène et de bois coûteux, d'étoffes, de laques, voire de marbres peints.*

Nous arrivons à notre conclusion : la galerie d'art était surtout un indice de la richesse, voire du luxe parfois tapageur de nombreux grands seigneurs et de certains bourgeois de la métropole; elle témoigne de l'amour du bel intérieur dont le souvenir et la tradition sont, même à l'époque actuelle, encore vivants à Anvers (14).

F. SMEKENS.

---

(13) C. van Herck, *Anwerpse Meubelkunst*, p. 61.

(14) Les expositions d'œuvres d'art, empruntées à des collections privées, tenues à Anvers en 1935 et 1937 en la salle des fêtes de la ville, ont amplement prouvé qu'il existe encore à Anvers bon nombre de galeries d'art.

I. *MEUBLES ET OBJETS D'AMEUBLEMENT*

26. Table.

Table à balustres en forme de vase, traverses sculptées. La forme de cette table est caractéristique du Baroque anversois à son épanouissement.
Chêne. Anvers, XVIIe siècle. 1,48 × 0,80.
Cat. Vleeshuis, 31 B. 7.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

27. Tapis de table.

Tapisserie à fond orné de feuillages stylisés, fleurs, fruits et légumes.
Au centre, médaillon ovale représentant Orphée charmant les animaux. La bordure est composée d'une décoration florale avec au milieu de chacun des côtés un médaillon à sujet biblique ou évangélique : 1. le prophète Elie nourri par un corbeau; 2. le Christ et la Samaritaine; 3. le bon Samaritain; 4. le Christ accompagné des deux disciples d'Emmaüs.
xviie siècle.
Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire.

28. Chaises.

Quatre chaises à montants à deux balustres et dos cintrés avec deux coins creux; recouverts de cuir.
Les chaises du type dit « espagnol » sont connues depuis le milieu du XVIe siècle. A l'origine, elles ont des montants à deux balustres superposés, reliés par deux séries de quatre traverses. L'extrémité des montants est ornée d'une tête d'ange caractéristique, ou d'un mufle de lion; siège et dossier sont recouverts de cuir, souvent orné aux petits fers. Plus tard, les montants sont composés d'un seul balustre ou d'une colonnette torse. Le bois employé est toujours du bois d'arbres fruitiers, jamais du bois de chêne.
Bois de poirier. Anvers, XVIIe siècle. 0,98.
Cat. Vleeshuis, 31 C. 112.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

29. Fauteuils.

Deux fauteuils à montants quadrangulaires, les bras ornés de mufles de lion, devant scupté, dossier orné d'une tête d'ange.
Les documents prouvent qu'au XVIIe siècle et malgré la qualité remarquable des ateliers anversois, les habitants d'Anvers ne se faisaient pas faute d'importer des meubles d'Allemagne, d'Espagne et d'Italie.
Noyer. Travail italien, XVIIe siècle. 1.39.
Cat. Vleeshuis, 31 C. 75.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

30. Buffet.

Buffet bas à deux portes. Les montants sont sculptés de cariatides, de têtes d'anges et de guirlandes, les portes de têtes d'anges et de

rosettes; la traverse du bas s'orne de dauphins, les tiroirs de mufles de lions, d'aigles et d'une guirlande de fruits.
Ce type de buffet bas à deux portes surmontées de deux tiroirs est une création du « Plein Baroque ». De nombreux exemplaires, provenant d'ateliers anversois, existent encore dans les musées et les collections privées flamandes.
Chêne. Anvers, vers 1650. 1,12 × 1,64 × 1,80.
Cat. Vleeshuis, 31 E. 118.
Anvers, Oudheidkundige Musea (*Vleeshuis*).

31. Cabinet.

Cabinet à douze tiroirs autour d'une porte à double battant.
Le meuble de luxe anversois est fabriqué surtout pendant la période qui correspond à l'épanouissement du Baroque et au Baroque tardif. Ce genre de meuble fut exporté dans toute l'Europe : France, Espagne, Portugal, Italie, Autriche, Pays-Bas, comme nous le voyons dans la comptabilité de la famille Forckhout (1636-1700). Malgré l'emploi de matériaux exotiques, les meubles provenant des ateliers anversois ont, surtout dans l'ornementation, des caractéristiques typiquement anversoises. Le meuble exposé ici est du type le plus répandu.
Ebène orné d'écaille, d'argent et de cuivre doré. Anvers, XVII[e] siècle. La galerie est restaurée. 0.96 × 1,45.
Cat. Vleeshuis, 31 E. 105.
Anvers, Oudheidkundige Musea (*Vleeshuis*).

32. Petit cabinet.

Avec vantaux extérieurs. A l'intérieur, des tiroirs, sur lesquels sont peints des petits paysages. Sur le tiroir au milieu, en bas, on voit une vue d'Anvers avec l'Escaut, rendue d'une manière plus ou moins fantaisiste. Le style des paysages fait penser à Jean Breughel (de Velours), sans qu'on puisse les attribuer à ce peintre.
Ebène. Vers 1620-1630. 0,49 × 0,56 × 0,29 (sans le pied).
Anvers, Maison de Rubens.
Don des « Amis de la Maison de Rubens ».

33. Virginal.

Virginal de Joannes Ruckers le Vieux, d'Anvers. Le couvercle est orné d'une vue panoramique d'Anvers.
Si l'on excepte un spécimen qui se trouve au Musée du Conservatoire à Bruxelles, cet instrument est le virginal le plus ancien de Jean Ruckers le Vieux qui soit resté en Flandre. Il possède trois octaves 3/4. Il est orné de papier imprimé, l'ornementation employée habituellement par les Ruckers pour leurs instruments, sauf pour les instruments de grand luxe, qui avaient des panneaux peints.
Daté : 1611.
1.71 × 0,39 × 1,02.
Bibl. : **A.-M. Pols, *De Ruckers en de Klavierbouw in Vlaanderen,* Anvers, 1942.**
Cat. Génard, P. 2.
Anvers, Oudheidkundige Musea (*Vleeshuis*).

34. Cithare.

Cithare à onze cordes, ornée d'ébène et d'ivoire.
Dans toutes les « chambres d'art » du XVII[e] siècle, on trouve divers instruments de musique. Comme pour les meubles, des instruments faits dans les ateliers anversois ou flamands côtoient des instruments importés d'Espagne, d'Italie ou de France.
Travail français, XVII[e] siècle. 0,72.
Cat. Génard, P. 22.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

35. Nautile.

Bocal en coquille de nacre (*nautilus*), monté en vermeil repoussé et surmonté d'une figure représentant un enfant debout sur un dauphin. Le pied, également en vermeil, est orné d'une sirène à ailes de papillon. La coquille est ornée de gravures représentant des scènes de la vie du peuple d'après van Ostade.
Cat. Génard, O. 143.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

36. Hanap.

Hanap sur pied en ivoire sculpté avec monture en vermeil, artistiquement ciselée. La partie supérieure en forme de barquette est ornée d'une nymphe et de poissons entrelacés formant le tour de la coupe. Le couvercle est surmonté d'une nymphe portant sur les épaules un grand poisson. L'intérieur du couvercle représente également trois poissons. Neptune armé de son trident et soutenant Amphitrite fait le support de la coupe.
Travail flamand, XVII[e] siècle. 0,305 × 0,19.
Cat. Vleeshuis, 25 C. 105.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

37. Plat d'argent.

Grand plat d'argent. Le bord repoussé représente une bacchanale.
Poinçon d'Anvers (la main), XVII[e] siècle. Diam. 0,37.
Cat. Génard, O.C. 55.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

38. Coffret a bijoux.

Coffret à bijoux avec couvercle à trois faces, recouvert de cuir doré et peint, ciselé de rosettes, guirlandes et étoiles. Poignée en cuivre, fermoir en fer.
Anvers, vers 1540, influences mauresques. 0,13 × 0,22.
Cat. Vleeshuis, 31 G. 12.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

39. Coffret a bijoux.

Coffret à couvercle en demi-cylindre, ciselé d'or sur cuir noir, orné d'anges, chevaux ailés, lis et quatre aigles à deux têtes.
Travail anversois, vers 1565. 0,135 × 0.180.
Cat. Vleeshuis, 31 G. 20.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

40. COFFRET.

Bois revêtu de cuir doré aux petits fers. Couvercle cintré. La face, côtés et couvercle divisés en panneaux ornés de sujets de chasse et figurines, dans un bel encadrement.
Anvers, début XVIIe siècle. 0,14 × 0,195 × 0,13.
Cat. n° 285.

Anvers, Musée Mayer van den Bergh.

41. COFFRET DE MARIAGE.

Cuir doré aux petits fers; décor de médaillons, des cœurs percés de flèches et monogramme I.H.S. Sur les côtés, un semis de palmettes et deux fois les armes d'Anvers et l'aigle bicéphale.
Des coffrets de ce genre ont été également faits pour les gildes, à preuve celui où figurent deux médaillons : saint Sébastien et l'archer. Sur certains objets en maroquinerie on trouve le poinçon d'Anvers : la main.
Atelier anversois, vers 1565.

Anvers, Coll. C. Van Herck.

II. *LES TABLEAUX REPRÉSENTANT DES « CONSTCAMERS »*

FRANÇOIS FRANCKEN LE JEUNE

***Peintre d'intérieurs, de paysages et de sujets historiques. Fils de François Francken I et frère de Jérôme II. Né à Anvers le* 6 *mai* 1581, *élève de son père; maître en* 1605. *Mort dans sa ville natale, le* 6 *mai* 1642.**

42. ***Une chambre d'art.***

Sur une table placée contre un mur, on distingue entre un album de dessins, à gauche, et un vase de fleurs à droite, des petits tableaux, des monnaies antiques, des médailles, des petits vases, des coquilles, etc. Au mur se trouvent six tableaux de petites dimensions. Peut-être le portrait d'homme à gauche, au premier plan, est-il à identifier avec le portrait-miniature du miniaturiste gantois, Gerard Horenbout, du Victoria and Albert Museum à Londres.
Signé à droite : *f. franck. IN.* Daté sur un parchemin : ***1618***.
Bois. 0,56 × 0,85.
Cat., n° 816.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

(Voir aussi ICONOGRAPHIE, n°s 1 à 8)

CORNEILLE DE BAELLIEUR LE VIEUX

Peintre d'intérieurs. Baptisé à Anvers, le 5 *février* 1607. *Il fut admis à la franc-maîtrise de la Gilde de Saint-Luc, comme fils de maître, en* 1625-1626. *Doyen de la Gilde en* 1644-1645. *En* 1661, *il fut appelé à témoigner en justice comme expert, au sujet d'une œuvre attribuée à Van Dyck. Mourut à Anvers, le* 26 *juillet* 1671.

43. *Chambre d'art.*

Le tableau représente la chambre d'art du peintre ou celle de son beau-frère.

Outre les nombreux tableaux, on remarque un grand nombre d'objets d'art disposés sur la table, y compris un globe terrestre. Des tableaux représentant le même cabinet d'art, d'une manière presque identique, et qui sont probablement de la main du même peintre, se trouvent à la National Gallery à Londres, et aux Musées de Vienne et de Dijon. Un tableau au Palais Pitti à Florence, représentant une chambre d'art, qu'on a pris longtemps (par erreur) pour celle de Rubens, est également attribué à Corneille de Baellieur.

Bois. 0,92 × 1,22. Signé et daté 1637.

***Bibl.*: Denucé, *Antwerpsche constcamers*, pl. 9.**

Paris, Musée du Louvre.

DAVID TENIERS LE JEUNE

Voir notice biographique sous le n° 60.

44. *L'archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie d'art à Bruxelles.*

On sait que Teniers était le conservateur de la collection de l'archiduc. La plupart des œuvres reproduites sur ce tableau se trouvent actuellement au Musée de Vienne, dont la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume constitue un des noyaux les plus importants.

Toile. 0,96 × 1,29. Signé et daté en bas à droite : *David Teniers. FEC A.* 1562.

Cat., n° 458.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.

JEAN VAN KESSEL

Peintre de paysages, de natures-mortes et d'animaux. Né à Anvers, en 1626, *élève de Simon de Vos et Jean Breughel II, son oncle; maître en* 1641. *Mort à Anvers, en* 1679.

45. *Constcamer* (*la toilette de Vénus*).

Le long du mur de face, des étagères garnies de bustes, de statues et de groupes; plus haut des tableaux. A gauche une perspective sur une galerie de sculpture. Sur une table des orfèvreries et un globe; par terre des accessoires éparpillés. A travers une double arcade ouverte, une échappée sur l'Escaut et le Sud de la ville d'Anvers.

Bois. 0,42 × 0,60. Non signé, mais daté : 1659.

Reproduction, pl. 7. *Anvers, Coll. Ch. Van Herck.*

L'ART A ANVERS

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE A ANVERS AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

C'est seulement lorsque la ville d'Anvers connut son grand essor économique qu'elle devint un important centre d'art.

Mais si, avant 1500, *Bruges, Gand, Louvain, Malines et Bruxelles ont témoigné d'une activité artistique plus intense, on aurait tort cependant de prétendre que la vie artistique à Anvers était alors inexistante. Les livres d'inscription de la gilde de Saint-Luc mentionnent entre* 1453 *et* 1500 *quelques centaines de noms d'artistes* (1) *et certaines des œuvres qu'ils ont produites subsistent encore de nos jours. En petit nombre à vrai dire. Le Musée Meermanno-Westrenanium à La Haye possède un magnifique missel, illustré d'une grande enluminure et de plusieurs bordures d'une finesse remarquable, portant l'inscription : « En l'an* 1365, *le samedi après la Nativité de la Sainte Vierge Marie, ce livre fut achevé par Laurent, enlumineur, bourgeois d'Anvers, résidant à Gand. »* (2.) *Dans l'église de Léau sont conservés quatre panneaux représentant* L'Ange et les trois Maries près du tombeau du Christ, *peints en* 1480 *par un Anversois du nom de Jean Mertens* (3). *Ils décèlent nettement l'influence de Roger Van der Weyden et de Dieric Bouts, mais sont de moindre qualité que les œuvres de ces grands primitifs flamands. Quant à la sculpture, citons parmi les rares exemples qui nous sont parvenus, une dalle funéraire du XIIe siècle, provenant de l'ancienne abbaye Saint-Michel, qui, toutefois, pourrait être d'origine tournaisienne* (4). *L'architecture à Anvers avant* 1500 *n'est pas non plus dépourvue d'intérêt. L'église Notre-Dame, dont les travaux furent entrepris en* 1352 *en témoigne. Parmi les architectes qui ont participé à la construction de cet édifice gothique, il faut citer spécialement Everaert Spoorwater* (dont la collaboration commence en 1439). *Ce maître a également travaillé aux églises de Dordrecht, de Berg op Zoom, de Harlem et de Hulst en Hollande, où l'influence anversoise est fort perceptible. Cependant, à l'exception de la cathédrale, les églises gothiques d'Anvers ne datent que de la fin du*

XVe ou du début du XVIe siècle, à savoir, Saint-Paul, Saint-Jacques, Saint-André, etc.

Si l'on ne peut refuser à Anvers toute activité artistique avant 1500, *ce n'est toutefois qu'à partir de cette date que la ville est devenue un centre d'art de renommée internationale. Anvers reprend dans ce domaine également, la place occupée par Bruges au XVe siècle. Le premier nom d'artiste « anversois » que citent tous les manuels d'histoire de l'art, est celui de Quentin Metsys. En réalité, ce peintre était originaire de Louvain, mais les nouvelles possibilités qu'offrait la ville commerçante en pleine prospérité l'avaient tenté, comme tant d'autres artistes. Le récit de Dürer montre bien le caractère cosmopolite que revêtit ce nouveau centre d'art : le peintre rencontra à Anvers non seulement Quentin Metsys, mais encore le Wallon Joachim Patinir, les Hollandais Lucas de Leyde et Dirck Vellert, le sculpteur lorrain Jean Mone* (*t*)*, de même que le Brugeois Jean Provost, qui, comme l'avait déjà fait avant lui son compatriote Gérard David, se fixa dans la ville pendant une courte période.*

Ces artistes, venus d'un peu partout, apportaient leurs différentes conceptions de style : Anvers devint le lieu de rencontre de nombreuses tendances, d'où finalement un art nouveau, nourri d'éléments les plus disparates, est né.

Dans les tableaux, les conceptions traditionnelles se mêlent avec des modes d'expression nouvelles qui sont celles de la Renaissance. Cette fusion nous frappe déjà dans l'œuvre de Quentin Metsys, qui domine toute la première moitié du XVIe siècle. Ses œuvres accusent encore la spiritualité des primitifs flamands, mais le « sfumato » qui enveloppe ses personnages, et la place importante que tient le tableau de genre dans son œuvre sont révélateurs d'un nouvel esprit. Nous observons le même phénomène chez Josse van Cleve et Jean Gossaert. Mais la combinaison d'éléments disparates apparaît de la façon la plus étrange dans l'art mouvementé et plein de bizarrerie d'un grand nombre de peintres anonymes, que l'histoire de l'art a classés sous le titre de « maniéristes anversois ».

On rencontre cette même interpénétration d'éléments du gothique tardif et du style Renaissance dans l'architecture : par exemple dans la flèche de la tour de l'église Notre-Dame, construite d'après les projets de Herman et de Domien de Waghemakere et achevée en 1521. *Le même phénomène se constate dans les autres entreprises de ces deux architectes : la Vieille Boucherie* (*actuellement Musée Vleeshuis*)*, la saillie du Steen, la maison van Liere, lieu de séjour de Charles-Quint et de Dürer, la Vieille Bourse, etc. Il apparaît également dans les formes décoratives des retables anversois, exportés*

en masse à l'étranger. Les éléments nouveaux furent naturellement en premier lieu de provenance italienne. Ils nous sont parvenus indirectement, par l'intermédiaire de l'Allemagne, comme on le remarque très bien dans l'évolution de l'estampe et de l'illustration du livre, ou même directement grâce au séjour d'artistes flamands en Italie. Cette influence italienne fut surtout sensible dans l'ornementation. Elle fit naître aux anciens Pays-Bas le goût du grotesque, que nous rencontrons tant dans l'art mobilier et la sculpture décorative que dans la céramique. Un exemple très typique de cette prédilection pour ces arabesques mouvementées, est fourni par les panneaux sculptés et les figures décoratives (1549), *qui ornaient jadis la façade d'une maison anversoise et qui comptent actuellement parmi les pièces les plus intéressantes du musée Vleeshuis.*

L'Italie ne fut pourtant pas la seule source d'inspiration. Les relations commerciales intensives avec d'autres pays, en particulier avec l'Espagne, ont fait connaître à nos artisans d'autres motifs ornementaux, par exemple les mauresques.

Encore ne s'agit-il pas d'une reprise pure et simple d'éléments étrangers. Les artistes anversois avaient assez de fantaisie pour donner aux modèles qui leur étaient fournis, un aspect tout nouveau qui témoigne de l'exubérance et du sens de l'invention propres à l'art flamand. Les gravures de Corneille Floris, qui exécuta des initiales pour les registres de la gilde de Saint-Luc figurant à cette exposition, et plus tard celles de Hans Vredeman de Vries, sont très frappants à cet égard.

Mais si, dans la première moitié du XVIe siècle, l'apport de la Renaissance consiste surtout dans la façon dont sont repris et adaptés des motifs décoratifs, dans une représentation plus fréquente du nu et dans la création d'un art qui traite pour eux-mêmes l'anecdote et le paysage, la seconde moitié du siècle est caractérisée par la volonté de produire un art qui fût vraiment une Renaissance, qui suivît de plus près l'exemple des maîtres italiens. Cette tendance est manifeste dans l'architecture imposante de l'hôtel de ville (1561-1564), *œuvre de Corneille de Vriendt, dit Floris. Sans la travée centrale surmontée d'un pignon, dont le verticalisme fortement prononcé trahit l'origine flamande, on aurait l'impression de se trouver devant un palazzo italien. De même dans les sculptures du maître, où l'élément architectural joue un rôle important, les formes deviennent plus classiques, plus sobres et harmonieuses. Certes les arabesques n'y ont pas disparu complètement, mais elles sont appliquées avec plus de retenue. Les chefs-d'œuvre de Corneille Floris dans ce domaine sont le tabernacle de l'église de Léau, le jubé de la cathédrale de Tournai et le tombeau*

du roi Christian de Danemark, à Roeskilde. Floris a exercé une influence considérable sur la sculpture de la seconde moitié du XVIe siècle, non seulement à Anvers, mais encore dans les pays scandinaves.

Le frère de Corneille, François Floris, qui fut peintre, essaya d'égaler dans ses tableaux le style de Michel-Ange, dont il avait vu les œuvres en Italie, de même que Martin de Vos tenta de se rapprocher du Tintoret, dont il fut d'ailleurs l'élève. Tous deux, et beaucoup d'autres, subirent le même sort : ils ne parvinrent qu'à emprunter les formes des maîtres italiens. Leurs qualités originales d'observateurs et de coloristes prirent le dessus dans leurs portraits et dans ces petits panneaux, où inconsciemment ils abandonnent leurs prétentions d'artistes de la Renaissance italienne.

A côté de ces maîtres, il en est d'autres qui, heureusement, ont pu échapper à l'influence de l'école italienne. Pour la première moitié du XVIe siècle, on pourrait citer les noms de Marinus van Roymerswael et Jean Sanders de Hemissem. Plus important fut Pierre Bruegel l'Ancien, qui reçut sa formation à Anvers et y travaillait encore six ans avant sa mort, quand il quitta la ville pour se fixer à Bruxelles. Parmi les artistes les plus représentatifs de cette même tendance, il faut aussi nommer Pierre Aertsen et Joachim Beuckelaer.

Au cours du XVIe siècle, l'art du mobilier, l'orfèvrerie, la céramique, la verrerie, de même que la gravure et le livre illustré, suivent plus ou moins la même évolution que l'architecture et les arts plastiques. Il nous est impossible de donner ici un aperçu général de l'histoire des arts industriels à Anvers, qui ont connu à cette époque un merveilleux épanouissement. D'autant plus qu'un grand nombre d'objets, conservés non seulement à Anvers même, mais également à l'étranger, requièrent encore une étude approfondie. Qu'il nous soit permis, en attendant, de renvoyer le lecteur aux différentes notices qui, dans ce catalogue, concernent les arts décoratifs.

La véritable synthèse de l'élément autochtone et de l'italianisme, que nous avons vus aux prises au XVIe siècle, s'est réalisée dans l'œuvre de Rubens. Les tableaux peints en Italie, ou quelques années après son retour à Anvers, nous révèlent avec quelle attention il avait étudié les grands maîtres italiens. Mais bientôt le coloris et le dynamisme flamands évinceront l'italianisme de son art. Son influence fut considérable, non seulement sur la peinture de son époque, mais également sur la gravure et l'illustration du livre. De plus, par ses esquisses pour des orfèvreries, des tapisseries et des sculptures, Rubens a contribué largement à introduire un nouveau

style dans les arts décoratifs, le style baroque. En même temps, un maître aristocratique comme Antoine Van Dyck, un narrateur de la vie populaire comme Jacques Jordaens, et un Adrien Brouwer, peintre par excellence des passions humaines, conféraient un éclat et une splendeur incomparables à cette époque, qui peut être considérée comme une des plus importantes de l'histoire de l'art.

Après ces maîtres, la parole fut aux épigones de la seconde moitié du XVIIe siècle. Rares sont ceux de leurs tableaux qui peuvent encore vraiment nous émouvoir. L'ère glorieuse est révolue. Mentionnons toutefois les noms des artistes les plus originaux de cette époque : David Teniers le Jeune et Jean Siberechts, remarquables comme paysagistes. On attribue généralement cette décadence de l'école de peinture anversoise à des facteurs économiques, notamment au déclin commercial de la ville. Il est vrai que les manuels d'histoire nous ont représenté le XVIIe siècle comme « un siècle de malheur ». Mais ces derniers temps des doutes ont été formulés quant à l'importance de ce déclin (5)*. N'est-il pas remarquable que les œuvres d'art, qui enrichissent les églises anversoises datent pour la plupart de la seconde moitié du XVIIe siècle ? Une ville appauvrie n'aurait assurément pu se permettre de telles dépenses.*

D'autre part, cette décadence n'apparaît pas le moins du monde dans la sculpture, qui, au contraire, occupe pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, une place éminente dans la vie artistique. Les sculpteurs les plus connus de cette époque sont Luc Fayd'herbe, qui travailla pendant plus de trois ans dans l'atelier de Rubens, et Artus Quellin le Vieux, qui a enrichi de sculptures monumentales l'hôtel de ville d'Amsterdam (*actuellement le Palais-Royal*)*. Mais on pourrait encore citer par dizaines les noms d'autres sculpteurs intéressants. L'amateur qui visite les églises d'Anvers est frappé de la richesse et, très souvent, de la qualité des sculptures qu'il y trouve.*

Le style baroque, qui se caractérise par un lyrisme fougueux, une certaine grandiloquence, un goût prononcé pour une ornementation riche et large, et un grand dynamisme, tel qu'il apparaît dans la peinture et la sculpture, change également l'aspect de l'architecture au XVIIe siècle. Quoique Rubens ait contribué dans une certaine mesure à ce renouveau en construisant sa propre maison (*vers* 1611-1620) *et en collaborant à la décoration de l'église des Jésuites à Anvers* (1614-1621)*, dont le Frère Huyssens fut l'architecte, ce n'est pas à lui seul, que nous devons attribuer l'introduction du baroque dans l'architecture anversoise. Il serait, en effet, aisé de citer un certain nombre de bâtiments où l'influence du maître ne se retrouve pas. Parmi ceux-ci les plus intéressants sont la maison*

Delbeke (1647), *la maison des Tanneurs* (1644) *et la maison de Jordaens* (1641), *probablement construite d'après les plans du peintre lui-même. D'ailleurs, vers le milieu du XVII*[e] *siècle, une certaine tendance vers le classicisme se fera sentir. On la remarque déjà en* 1645 *dans le style d'une autre maison de peintre (maintenant disparue), celle de Gérard Zegers.*

Les arts industriels connurent eux aussi une période incomparablement brillante. Les cabinets anversois en bois de palissandre, d'ébène et d'écaille, incrustés d'ivoire, ont été exportés en grande quantité, ainsi que nombre de tapisseries, dont Rubens et Jordaens avaient souvent projeté les cartons. Il ressort des archives des marchands d'art du XVII[e] *siècle qu'Anvers trouvait des débouchés aussi bien en Espagne, au Portugal, en Italie et en Autriche qu'en France, aux Pays-Bas, en Angleterre et en Allemagne.*

D'autre part, les artistes anversois, qui s'étaient installés à l'étranger, étaient fort appréciés. Beaucoup d'entre eux prirent le chemin de la France : ainsi les sculpteurs Gérard van Opstal (1594 *ou* 1597-1668), *Philippe Buyster* (1595-1688) *et Sébastien Slodts* (1655-1726) *— ce dernier, auteur de statues destinées aux jardins de Versailles; les peintres Juste van Egmont* (1601-1674) *— l'élève de Rubens — François de Momper* (1607-1660), *Jean Fyt* (1611-1661) ; *le graveur Gérard Edelinck* (1640-1707) *et tant d'autres. Au XVIII*[e] *siècle, un autre Anversois, Jacques Verberckt* (1704-1771) *montrera encore son habileté d'ornemaniste dans les jolis panneaux sculptés des appartements de Louis XV.*

C'est aux XVI[e] *et XVII*[e] *siècles, l'ère de Plantin et de Rubens, qu'Anvers a vraiment mérité son nom de Ville d'art. Nombre d'édifices, de destination profane ou religieuse, et la quantité prodigieuse des chefs-d'œuvre dont sont parés ses musées et ses églises, portent à travers les âges le vivant témoignage du droit que possède Anvers à occuper une place d'honneur dans la vie artistique internationale.*

F. BAUDOUIN.

---

(1) P. Rombouts et T. van Lerius, *Les Liggeren et les autres archives historiques de la gilde anversoise de Saint-Luc*, I, Anvers, 1864-72, p. 1-55.

(2) M. Rooses, *Flandre*, Paris, 1913, p. 37-38.

(3) J. Wilmet, *Léau, ville des souvenirs*, I, Bruxelles, s.d., p. 251.

(4) P. Rolland, *Les Origines de l'art à Anvers*, dans *Annales du Congrès d'Anvers* (de la) *Fédération archéologique et historique de Belgique*, Anvers, 1931, p. 217-225.

(5) J.-A. van Houtte, *Onze zeventiende eeuw "ongelukseeuw" ?* dans *Mededelingen der Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren*, XV (1953), n° 8, Bruxelles, 1953.

LA GILDE DE SAINT-LUC D'ANVERS

L'origine de la célèbre gilde de Saint-Luc d'Anvers semble remonter au XIVe siècle.

Les archives de la ville d'Anvers conservent, en effet, une ordonnance municipale datée de 1382 *qui montre que la gilde comprenait dès lors les « gens de métier » suivants : peintres, sculpteurs, joailliers, brodeurs, verriers, imagiers. Les premiers privilèges officiels leur furent concédés par le magistrat de la ville par un acte de* 1442. *C'est dans ce document qu'apparaît le nom de gilde de* Saint-Luc; *mais il est probable que l'association s'était placée dès ses débuts sous l'égide de ce saint. En* 1453, *J. Van Schille, clerc de la compagnie, commença de tenir les fameux* Liggere de Saint-Luc, *registres d'inscription qui contiennent les noms des affiliés, les procès-verbaux des réunions et le récit des événements relatifs aux membres, les comptes, etc. En* 1481, *la chambre de rhétorique* De Violieren *fusionna avec la gilde.*

Il serait trop long d'énumérer les droits et privilèges accordés au cours des siècles aux membres de la gilde et les obligations qui leur incombaient, et qui furent du reste modifiés à maintes reprises pendant les siècles suivants. Le nombre des professions admises au sein de la corporation alla de même toujours en augmentant, jusqu'à inclure toutes celles qui avaient trait de près ou de loin à l'art et à la décoration — y compris les peintres de façade, les imprimeurs et libraires, les fabricants d'instruments de musique, etc. Disons seulement que la gilde formait une sorte de république fédérale comprenant quatre « classes principales » (peintres, sculpteurs, graveurs, typographes) et une vingtaine de « métiers subalternes » sous l'égide d'un doyen. Nul étranger ne pouvait y entrer — et ne pouvait donc exercer sa profession dans la cité — sans obtenir d'abord une sorte de naturalisation, c'est-à-dire devenir citoyen d'Anvers. L'apprentissage, la maîtrise étaient tout aussi réglementés. D'autre part, la gilde reçut le droit de vendre certaines licences, d'exiger un « droit d'entrée » des apprentis et maîtres, et de fixer une sorte de cotisation annuelle.

Suivre l'existence de la gilde dépasserait de loin le cadre de cette notice. Mentionnons seulement quelques dates de la longue histoire de la corporation : en 1663, *la gilde alla vivre aux côtés de l'Académie des Beaux-Arts, créée par David Teniers le Jeune, doyen de Saint-Luc, avec l'approbation de Philippe IV, mort en* 1540, *roi d'Espagne. Mais au milieu du XVIIIe siècle, un grave différend surgit entre l'Académie et les doyens de la gilde et, en*

1749, la scission fut définitive. En 1773, un décret impérial mit fin à l'une des plus importantes prérogatives de l'antique association : dorénavant les peintres, sculpteurs et architectes ne dépendirent plus de celle-ci, mais purent exercer leur art sans contrainte aucune. L'opposition de la gilde fut violente, mais vaine. En 1794, la ville d'Anvers dut en appeler à tous ses citoyens afin de réunir la rançon à verser aux armées de la République française. La gilde abandonna une grande partie de ses richesses (argenterie, tableaux, sculptures, etc.). L'année 1795 fut pire encore : un décret de la République française supprima toutes les gildes, corporations, corps de métiers, confréries; ce fut la fin de la gilde de Saint-Luc. Grâce à l'aide de d'Argonne, commissaire de la République française, l'Académie des Beaux-Arts reprit alors son enseignement. Plus tard, le préfet d'Herbouville, un Français lui aussi, lui transmit ce qui restait des trésors de la gilde de Saint-Luc. En 1811, l'empereur Napoléon Ier lui accorda les locaux de l'ancien couvent des Récollets, y fit installer l'école d'art, qui s'y trouve toujours et qui obtint le titre d'Académie royale sous le règne du roi Guillaume de Hollande.

L'Institut national supérieur des Beaux-Arts, créé en 1885, est donc issu de l'Académie royale qui, elle-même, avait été créée au sein de la gilde de Saint-Luc. La principale école d'art flamand existant actuellement, se rattache ainsi à l'antique corporation. Elle est fière de conserver les précieuses reliques qui ont échappé aux dévastations du temps et des hommes, ses archives et surtout ses fameux liggere, *source d'une importance primordiale pour l'histoire de l'art flamand aux XVIe et XVIIe siècles, que l'on expose ici pour la première fois.*

M. Schiltz.

LES LIVRES D'INSCRIPTION DE LA GILDE DE SAINT-LUC

D'une importance capitale pour l'histoire de l'art à Anvers et dans les anciens Pays-Bas, ils ont été publiés par Th. Rombauts et T. Van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. Les Liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de Saint-Luc, 2 vol in-4°, Anvers,* 1864-1875.

46. *Liggere de la Gilde de Saint-Luc, ou livre d'inscription des doyens,* des maîtres et des apprentis de cette corporation pour les *années* 1453 *à* 1616.
Registre, écrit sur papier, décoré d'initiales. Reliure en vélin brun décoré aux petits fers. C'est le plus ancien des *Liggere* de la Gilde.

28 initiales furent dessinées par Corneille Floris, en 1541, 1544, 1545 (3), 1546 (2), 1547 (2), 1548 (2), 1549 (2), 1550 (2), 1551 (2), 1552 (2), 1553 (2), 1554, 1557 (2), 1560. Dans une des initiales se voit le monogramme C.F. (Cornelis Floris).
Corneille Floris, ou plutôt Corneille de Vriendt, dit Floris, qui était le frère du peintre François Floris n'est pas un inconnu dans l'histoire de l'art anversois. Il est né en 1518 à Anvers, où il mourut en 1595. Il était l'architecte principal de l'hôtel de ville d'Anvers (1561-1564) et a fait des plans pour l'hôtel de ville de Cologne. Il fut aussi un sculpteur fort actif, il exécuta le jubé de la cathédrale de Tournai ; mais il doit avant tout sa renommée à son activité d'ornemaniste. Par ses publications de gravures de modèles d'ornementation, il a diffusé aux anciens Pays-Bas, et même jusqu'aux pays Scandinaves, le goût des grotesques. L'initiale que nous montrons ici est typique de ces grotesques.
Invent. P. Rolland, 71.
Reproduction pl. 5

Anvers, Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts.

47. *Liggere* ou Livre d'inscription dans lequel sont inscrits dans l'ordre alphabétique tous les maîtres, francs-maîtres et apprentis qui furent reçus à la Gilde de 1628-1630 à 1728-1729. Les noms des doyens sont inscrits dans la marge.
Registre oblong, écrit sur papier, et relié en parchemin.
Invent. P. Rolland, 75.

Anvers, Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts.

48. *Bussenboek van de Sint Lucasgilde,* ou Livre d'inscription de la confrérie des pauvres de la Gilde de Saint-Luc (1538-1627).
Contient les ordonnances concernant cette confrérie, ainsi que les noms de ceux qui l'ont créé et des artistes qui en ont profité. Registre sur papier, relié de vélin brun décoré aux petits fers. Sur plusieurs feuilles on remarque des initiales dessinées par Corneille Floris (1549, 1550, 1552, 1553 et 1554), de Pierre van der Haecht (1574, avec le monogramme P.v.H.), et d'autres (1570, 1571, 1577).
Invent. P. Rolland, 243.

Anvers, Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts.

LA PEINTURE A ANVERS AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Le grand maître anversois du début du XVIe siècle, est incontestablement Quentin Metsys (vers 1466-1530), l'un des noms les plus illustres de l'histoire de la peinture aux anciens Pays-Bas. D'une part, il continue en quelque sorte la tradition des primitifs flamands, mais les formes et le coloris plus subtils de ses œuvres et le doux « sfumato » enveloppant ses personnages avouent nettement l'influence italienne. On admire dans ses panneaux la grande distinction et la noblesse d'expression, qui s'expliquent d'ailleurs facilement : le peintre comptait parmi ses amis de célèbres humanistes

*comme Erasme, Thomas More et le secrétaire de la ville d'Anvers, Pierre Gillis. D'autre part, Quentin Metsys est le premier aux Pays-Bas à traiter pour elle-même la peinture de genre. Il est vrai que les primitifs flamands avaient souvent représenté des scènes de la vie quotidienne dans des tableaux à sujet religieux, mais Quentin Metsys a eu le mérite de les libérer du contexte religieux. De ce fait, il est le précureur de toute une pléiade de peintres de genre du XVI*e *siècle. La même émancipation se produit dans la peinture de payasage. Joachim Patinir* (*vers* 1480-1524) *et Henri Bles* (*vers* 1435-1550) *représentent des paysages où le sujet religieux disparaît presque entièrement.*

La tradition des primitifs flamands se fait encore fortement sentir, tout comme chez Quentin Metsys, dans les œuvres de Josse Van Cleve (*maître en* 1511, *mort en* 1540) *et Jean Gossart, dit Mabuse* (1478-1535), *avec cette différence que l'influence italienne est déjà plus prononcée chez ce dernier qui fut parmi les premiers à faire un séjour assez long à Rome.*

*A côté de ces maîtres, on voit travailler à Anvers nombre d'artistes dont les tableaux montrent suffisamment qu'au début du XVI*e *siècle, l'art en était à l'étape des recherches et des expériences. Leurs noms ne nous sont en général pas connus et l'histoire de l'art les désigne sous le vocable de « maniéristes anversois ». Leurs tableaux combinent des éléments traditionnels d'origines différentes qui dénotent l'influence de Quentin Metsys, d'Albert Dürer ou d'autres maîtres encore, ainsi que des motifs ornementaux de provenance italienne. Cette fusion d'éléments disparates produit souvent un effet étrange.*

*On discerne deux tendances dans l'évolution ultérieure de la peinture anversoise au XVI*e *siècle : l'une que l'on pourrait appeler « autochtone », l'autre « italianisante ». Evidemment, la limite entre ces deux courants ne peut être tracée avec trop de rigueur. Les représentants de l'art autochtone subissent, eux aussi, quoique dans une moindre mesure, l'influence italienne, tandis que les romanistes ont peint des portraits et des tableaux de format réduit, où la meilleure tradition nationale se fait sentir.*

Parmi les artistes de la tendance autochtone, on rencontre surtout des paysagistes et des peintres de tableaux de genre. Nous retiendrons Marinus van Roymerswael, Jean Sanders de Hemissem (1500-*vers* 1575), *Jean Metsys* (1509-1595), *qui rejoint le Parmesan et l'école de Fontainebleau par ses pièces mythologiques, Pierre Aertsen* (*vers* 1508-1575), *Joachim de Beuckelaer* (*vers* 1535-1574), *ainsi que Jean Mandyn* (1500-1560) *et Pierre Huys* (*travaille de* 1545 *à* 1577), *qui forment pour ainsi dire la transition entre Jérôme Bosch*

et Pierre Bruegel le Vieux (*vers* 1525-1569). *Ce dernier est le représentant le plus important de cette tendance, qui se rattache à la tradition nationale. Il a pu élever la peinture de genre à un niveau où le caractère anecdotique est subordonné à l'expressionnisme pictural. D'autre part, ses paysages atteignent une grandeur cosmique, que l'on ne retrouve pas encore chez ses prédécesseurs, parmi lesquels nous pouvons mentionner, outre Patinir et Henri Bles, Corneille Massys et Lucas Gassel.*

A côté de lui, bon nombre de paysagistes travaillent plus ou moins dans son style, mais attachent une plus grande importance à l'achèvement du fini et au précieux qu'à la puissance expressive : Jacques Grimmer (1526-1590), *Gilles van Coninxloo* (1544-1607), *Thobie Verhaecht* (1561-1631), *l'un des maîtres de Rubens — et tant d'autres. L'art de Corneille van Dalem* (*avant* 1535-*vers* 1575) *se rapproche beaucoup plus de celui de Bruegel le Vieux, mais malheureusement un petit nombre seulement de ses œuvres nous sont connues. Par contre, les paysages de Paul* (1554-1628) *et Mathieu Bril* (1550-1583), *deux Anversois qui jouirent d'une grande renommée à Rome, ont un certain aspect italianisant. Comme trait d'union entre l'art paysagiste de Bruegel et Rubens, nous pourrions citer Josse de Momper* (*maître en* 1580-1635).

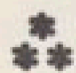
Les descendants de Pierre Bruegel le Vieux — la « dynastie » des « Brueghel » ou « Breughel » (*leurs tableaux sont signés ainsi pour la plus grande partie*) *— ont travaillé le plus souvent à Anvers. Le fils aîné de Bruegel le Vieux, Pierre Brueghel II* (1564-1638), *et son petit-fils Pierre Breughel III* (1589- ?) *ont excellé dans de nombreuses copies exécutées d'après ses œuvres. Le deuxième fils de Pierre Bruegel le Vieux, Jean Breughel* (1568-1621), *et Jean Breughel II* (*fils de ce dernier*) (1601-1678) *ont peint d'une toute autre manière : ils sont les auteurs de menus paysages précieusement peints comme des miniatures, et de tableaux de fleurs d'une couleur un peu léchée et émaillée.*

A côté de ces représentants de la tendance autochtone, nous rencontrons les « romanistes », qui s'inspirent plus consciemment de l'art italien. Le plus important d'entr'eux, François Floris, obtient ses grands succès en 1550, *c'est-à-dire vers le moment où Pierre Bruegel atteint son apogée. A la Noël de* 1541, *il avait assisté à Rome à l'inauguration des fresques de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine, qui ont fait sur lui une forte impression. Depuis lors, dans ses œuvres, l'influence du grand Florentin se fait sentir. Il néglige le coloris en faveur des formes monumentales, et il attache beaucoup d'importance à l'anatomie. Ses grands panneaux nous frappent en effet par la musculature saillante des personnages, par leur*

attitude audacieuse et leurs mouvements outrés. Il forma beaucoup d'élèves auxquels il inculqua ses conceptions artistiques empruntées à Michel-Ange. Mais bientôt la couleur reprit son importance, grâce à Martin de Vos (1531-1613). *Ceci n'est pas pour surprendre, étant donné que cet artiste résida longtemps à Venise, la patrie des grands coloristes italiens. Pendant plusieurs années, il y travailla chez le Tintoret, et l'influence du maître se manifeste dans la gamme chromatique de la plus grande partie de ses tableaux. Il est toutefois à remarquer que le coloris, fougueux et riche en contrastes, chez le Tintoret, reste dans l'œuvre de Martin de Vos plutôt artificiel, léché et sans vigueur.*

Malgré tous leurs efforts, François Floris, Martin de Vos et les artistes de leur entourage — parmi lesquels nous voudrions citer Adam van Noort et Otto Venius, chez qui Rubens reçut sa première formation — n'ont su atteindre, dans leurs tableaux mythologiques, allégoriques et religieux, la grandeur, la monumentalité et l'équilibre harmonieux qu'ils avaient pu admirer dans leurs exemples italiens. Leur propre personnalité artistique se manifeste davantage dans leurs tableaux de format plus réduit et leurs portraits, où le goût de l'artifice et de l'afféterie se fait moins sentir.

*La peinture de portrait n'est pas dénuée d'intérêt au XVI*e *siècle, à Anvers. Incontestablement, le plus illustre représentant de ce genre est alors Antoine Moro. Originaire d'Utrecht, il devint membre de la gilde anversoise de Saint-Luc en* 1547. *Après avoir résidé un peu partout en Europe, il s'établit définitivement à Anvers en* 1568, *où il mourut en* 1576. *Il a fortement influencé les portraitistes anversois. Parmi ceux-ci, il faut citer Guillaume Key* (1520-1568), *son neveu Thomas Key* (1544-*vers* 1589), *François Pourbus le Vieux* (1545-1581) *et son fils François Pourbus le Jeune* (1570-1622) *qui a travaillé longtemps à Paris.*



La synthèse de l'art autochtone et de l'italianisme sera réalisée dans l'œuvre de Rubens qui, pour citer l'expression un peu exagérée de Fromentin, fut « un homme né pour se plier à tous les besoins de son siècle et de tous les pays, nourri à toutes les écoles et qui devait être la plus originale expression de la sienne, c'est-à-dire le plus Flamand de tous les Flamands ». L'art de Rubens, en effet, est avant tout flamand et, comme tel, caractérisé par un sens de l'observation attentive de la réalité, par l'amour de la couleur chaude et nuancée, et par la vitalité et la joie de vivre.

Certes, Rubens avait beaucoup appris des maîtres italiens, qu'il

avait admirés et parfois même imités pendant son séjour dans la Péninsule. Il leur devait en partie cette « grandezza » et cette monumentalité qui nous surprennent même dans ses petites esquisses. Mais sa puissance créatrice fut assez développée pour lui permettre d'assimiler les leçons de l'Italie sans devenir, comme tant de ses prédécesseurs, « un métis italo-flamand » (*Fromentin*).

Il nous semble superflu d'insister ici sur l'importance de la personnalité et de l'art de Rubens. Qu'il nous soit simplement permis de renvoyer le lecteur à notre notice sur « Rubens et Anvers » imprimée dans ce catalogue et, davantage encore, à des livres récents qui lui ont été consacrés.

Relevons toutefois qu'une dizaine d'années déjà après le retour de Rubens d'Italie, un renouveau complet se manifeste sous son influence dans la peinture anversoise. Dans l'œuvre des artistes, qui suivaient encore la tradition des « romanistes » — par exemple Henri van Balen (1575-1632), *François Francken II* (1581-1642) *et François Francken III* (1607-1667) *— le coloris commence bientôt à devenir plus chaud et plus vivant, tandis que les formes s'assouplissent. Les protagonistes flamands du Caravaggisme, tels que Abraham Janssens* (1575-1632), *Gérard Zegers* (1591-1651), *Théodore Rombouts* (1597-1637), *Jean Cossiers* (1600-1671), *se voient peu à peu obligés d'abandonner cette manière pour suivre celle de Rubens. A ce propos, l'explication que Gérard Zegers donna à Joachim van Sandrart pour justifier son changement de style est très significative : il lui dit que l'art de Rubens et de Van Dyck plaisait mieux au public et qu'il fut bien obligé de travailler dans leur manière pour gagner sa vie.*

Evidemment, l'influence de Rubens se manifeste surtout dans les tableaux de ses élèves et collaborateurs. Les tableaux de Théodore van Thulden (1606-1676), *de Corneille Schut* (1597-1655), *d'Erasme Quellin* (1607-1678), *de Gaspar de Craeyer, et tant d'autres, montrent clairement ce que ces artistes doivent à leur maître. Et, sans vouloir négliger l'apport personnel des animaliers et peintres de natures-mortes, François Snyders* (1579-1657), *Jean Fyt* (1611-1661) *et Paul de Vos* (1590-1678), *de même que des paysagistes Jean Wildens* (1586-1653) *et Lucas van Uden* (1595-1672/73), *il faut néanmoins admettre que c'est sous l'influence inéluctable du maître que leur art s'est développé et qu'il s'est empreint du dynamisme, de la vie intense et la grandeur décorative qui le caractérisent. C'est bien Rubens qui a insufflé une vie nouvelle et vibrante, aussi bien à la nature-morte et au paysage qu'à la peinture religieuse et mythologique.*

Toutefois, il nous faut insister sur le fait que, malgré l'action directe du maître sur son entourage, la personnalité propre de la plupart de ses collaborateurs (pour autant qu'ils en aient possédé une) n'a pas cessé de s'exprimer. L'exemple d'Antoine Van Dyck (1599-1641) *et de Jacques Jordaens* (1593-1678) *le prouve nettement. Il est vrai que certains auteurs croient pouvoir distinguer la main de Rubens dans quelques tableaux, au reste assez rares, que d'autres seraient plutôt enclins à attribuer, selon le cas, à Van Dyck ou à Jordaens. Il n'empêche que, dans l'ensemble, la personnalité de ces deux artistes est assez distincte. L'un — portraitiste raffiné — conférait à ses effigies de bons bourgeois d'Anvers et d'artistes parfois un peu bohêmes, la même noblesse et la même distinction, qui caractérisent ses portraits de princes et d'aristocrates de Venise et de Londres. L'autre — chantre savoureux de la vie populaire — peuple ses tableaux religieux et mythologiques des mêmes travailleurs musclés, mais débonnaires, de paysans lourdeaux, de matrones exubérantes et de laitières aux joues roses, que l'on retrouve dans ses tableaux de genre. Avec Rubens, Van Dyck et Jordaens, l'école de peinture anversoise atteignit vraiment son apogée. En réalité, il faudrait y ajouter le nom d'un quatrième artiste, de premier ordre, lui aussi, Adrien Brouwer* (1606-1638), *que l'on n'apprécie pas encore à sa juste valeur. Après un séjour à Harlem, où il avait travaillé dans l'atelier de Frans Hals, il était venu s'installer vers* 1631 *à Anvers, où il mourut fort jeune, en* 1638. *Cependant, c'est dans cette ville que son art atteint la pleine maturité. Ce qui nous frappe le plus dans ses tableaux de genre, qui représentent généralement des cabarets sordides et malsains, où des ivrognes abrutis se rencontrent et s'amusent à leur façon, et souvent hurlent et se battent comme des possédés, c'est le sens profondément tragique dont ils sont empreints. Sous l'apparence amusante de ces petits tableaux règnent une tristesse et une nostalgie indescriptibles, qui n'ont que rarement été exprimées de telle façon dans la peinture. Brouwer a peint également quelques paysages, une douzaine environ, dans un style impressionniste qui surprend chez un artiste du XVII*e *siècle.*

*Pendant la deuxième moitié du XVII*e *siècle, la peinture anversoise se libère de plus en plus de l'emprise de Rubens. Il est vrai que cette évolution n'a pas provoqué une rupture complète avec l'art de l'époque précédente; mais la différence de style nous paraît, en général, assez prononcée pour qu'il faille la signaler ici. La distinction, le raffinement et le calme l'emportent sur le sentiment de grandiloquence, la puissance et le dynamisme qui caractérisent l'époque de Rubens* (*dans le sens chronologique le plus strict*). *Au*

lieu du colorisme chaud et profond, nous distinguons souvent des tons plus clairs, plus discrets et plus tendres. La pose élégante remplace le geste large et éloquent. En somme, c'est l'influence de Van Dyck qui semble l'emporter sur celle de Rubens.

Cette évolution que, jusqu'à présent, les auteurs n'ont pas assez soulignée, s'annonce très tôt déjà dans l'œuvre de plusieurs élèves de Rubens même, entre autres Théodore van Thulden, Corneille Schut, Jean van Bockhorst et le Gaspar de Craeyer de la seconde période. Elle apparaît encore plus distinctement chez les portraitistes qui, presque tous, suivent le style de Van Dyck. Le tableau de genre lui-même n'échappe pas à cette tendance générale vers un plus grand raffinement. Il est facile de s'en rendre compte en comparant les tableautins aimables, paisibles et parfois même idylliques de David Teniers le Jeune (1610-1690) *aux œuvres expressives et brutalement puissantes d'Adrien Brouwer.*

A cette nouvelle vision de l'homme correspond une nouvelle conception de la nature. Les paysages qui, sous le pinceau de Rubens, de Van Uden et de Tuldens semblaient s'animer d'un puissant souffle cosmique, d'une vitalité intense, se revêtent d'un aspect paisible, rêveur et élégiaque. Les impressions de la nature d'un coloris argenté, peintes par David Teniers le Jeune, sont des exemples frappants de cette évolution, tout comme les tableaux de Jean Siberechts (1627-*vers* 1700), *qui représentent des gués traversés par des paysannes, des basses-cours, des prés et d'autres aspects de la vie champêtre. Ces toiles nous donnent toutes l'impresion d'avoir été peintes dans la fraîcheur de matins de printemps. Elles ont été réalisées avec beaucoup d'application et avec une sorte d'attention attendrie. Comme nous sommes déjà loin de la conception rigoureuse et mouvementée du paysage, de la « furia » rubénienne ! A ce propos, il nous faut également signaler que l'influence mitigeante du classicisme français se fait sentir davantage dans les œuvres d'autres paysagistes, comme Gaspar de Witte* (1624-1681) *et de Jean-Baptiste* (1624-1681) *et Corneille* (1648-1727) *Huysmans.*

*Il est indéniable que, par rapport à la première moitié du XVII*e *siècle, la période de Teniers le Jeune et de Siberechts paraît marquer une décadence. On a l'impression qu'un certain épuisement se fait sentir, après les efforts titaniques qui ont mené la peinture anversoise à son apogée. Mais quelle magnifique production Anvers n'avait-il pas vue au XVI*e *et au XVII*e *siècles ! Il suffit de prononcer les noms de Quentin Metsys, de Pierre Brueghel le Vieux, de Rubens, Van Dyck, Jordaens et Brouwer — pour ne citer que les plus grands — pour faire défiler dans la mémoire une suite impressionnante de chefs-d'œuvre. L'étude des maîtres secondaires*

réserve souvent elle-même bien des joies et des surprises.

*Il était certes impossible, dans une exposition comme celle-ci, de donner une vue complète de l'évolution de la peinture anversoise. Les organisateurs seraient du moins satisfaits si le choix des tableaux réunis ici, ainsi que ces modestes lignes, pouvaient rafraîchir les souvenirs des visiteurs et attirer leur attention sur l'art des peintres anversois des XVI*e *et XVII*e *siècles.*

F. BAUDOUIN.

M. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool* [Histoire de l'école de peinture anversoise], Anvers, 1879. — F.-J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool* [Histoire de l'école de peinture anversoise], Anvers, 1888. — T. van Lerius, *Biographies d'artistes anversois,* 2 vol., Anvers, 1880. — M. Rooses, *Flandre* (coll. *Ars Una*), Paris, 1913. Très utile à consulter encore aujourd'hui, quoique vieilli sous certains rapports. Contient une abondante bibliographie. — M.-J. Friedlaender, *Die Alt-Niederländische Malerei,* Berlin-Leyde, 1924-1937. Les volumes VII, IX, XI et XIII-XIV, concernent les artistes anversois. — G. Glück, *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Vienne,* 1933 (avec des notes de L. Burchard et K. Feuchtmayr). Très important pour les petits maîtres du XVII*e* siècle. — P. Fierens, e.a., *L'Art en Belgique du Moyen-Age à nos jours,* 2 vol., Bruxelles, 1939 (spécialement pour les articles de G. Marlier et A.-J.-J. Delen.) Excellente bibliographie. — E. Michel, *Les grands maîtres flamands aux XVI*e *et XVII*e *siècles* (coll. *Merveilles du Monde*), Paris, 1951. — Pour Rubens, voir les notices consacrées à cet artiste dans ce catalogue.

Pour RUBENS, voir p. 240

QUENTIN METSYS (ou MASSYS)

Né à Louvain en 1465-1466, *mort à Anvers en* 1530. *Fut reçu à la Gilde de Saint-Luc en* 1491. *Appartient à la première génération des grands peintres qui feront la gloire d'Anvers pendant deux siècles. Il peut être tenu pour le dernier des « primitifs » flamands, et son contemporain Thomas Morus le considérait comme le « rénovateur de l'art ancien ».*

49. *Le Calvaire.*

Triptyque. Peint vers 1516-1520.
Panneau central, cintré : Le Christ en croix, entouré de quatre figures.
Volet gauche : Saint Jérôme présentant le donateur.
Volet droit : Sainte Marie l'Egyptienne présentant la donatrice.
Le paysage de l'arrière-plan s'étend sur les trois panneaux. La composition du panneau central se retrouve avec certaines modifications dans les Calvaires du même artiste et de son atelier, aujourd'hui conservés à la National Gallery de Londres, et dans les collections Liechtenstein et Harrach à Vienne (des copies à Munich et à Bruxelles). Le triptyque du Musée Mayer van den Bergh est considéré par Hulin de Loo comme le plus important et probablement le plus ancien de la série. Seul de tous les critiques modernes, M. J. Friedländer considère qu'il s'agit d'une œuvre d'atelier.

Bois. Panneau central : 1,563 × 0,928. Volet gauche : H. 0,422. Volet droit : H. 0,422.
Cat., n° 362.

Anvers, Musée Mayer van den Bergh.

FRANÇOIS FLORIS DE VRIENDT

Peintre de scènes religieuses, mythologiques et allégoriques. Né à Anvers, entre 1516-1520, *mort dans cette ville en* 1570. *Acquit la maîtrise en* 1540. *Après* 1541, *il part pour l'Italie, où il semble avoir séjourné assez longtemps. De retour dans sa ville natale avant octobre* 1547.

50. *La Sainte Famille.*
Bois. 1,25 × 0,93.
Cat., n° 1094.

JOACHIM BEUCKELAER

Peintre de tableaux de genre et de natures mortes. Né vers 1535, *à Anvers, élève de son oncle, P. Aertszen; acquit la maîtrise en* 1560. *Mourut dans l'indigence à la fin de l'année* 1574.

51. *Nature morte.*
Bois. 1,035 × 0,68. Signé et daté, *J.B.* 1564.
Cat., n° 863.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

FRANÇOIS SNYDERS

Peintre animalier et de natures mortes. Né à Anvers en 1579. *Elève de Pierre Brueghel le Jeune et d'Henri van Balen. Maître à la Gilde Saint-Luc d'Anvers en* 1602. *Après avoir fait le voyage d'Italie, il entre dans l'atelier de Rubens. A souvent collaboré avec Rubens et avec Jordaens. Mort à Anvers en* 1651.

52. *Nature morte.*
Sur un fond de paysage, une table portant un plat chargé de fruits; sur un plateau, une pastèque, un hanap, des verres.
Toile. 0,58 × 0,82.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

ANTOINE VAN DYCK

Non seulement l'un des plus grands portraitistes de tous les temps, mais aussi peintre de tableaux religieux et mythologiques. Né à Anvers, le 22 *mars* 1599, *il mourut à Londres, le* 9 *décembre* 1641. *Elève de Hendrick van Balen, de* 1609 *à* 1612, *il travailla également dans l'atelier de Rubens dont il subit l'influence. En* 1620-21, *il fit un court séjour à Londres. Rentra à Anvers avant de partir pour*

l'Italie, où il séjourna jusqu'en 1627. *De* 1627 *à* 1632, *on le trouve de nouveau à Anvers, puis il se rend à Londres, sur l'invitation de Charles Ier, dont il devint peintre de la Cour. Est à Bruxelles en* 1634-35; *en* 1640-41, *il est signalé à Paris.*

53. *Portrait d'homme.*

Parfois attribué à Rubens.

Bois. 0,73 × 0,59. En bas à gauche, à droite du médaillon, l'inscription : *AETATE ERAT.* 41. 1619.

Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts.

54. *Portrait d'homme.*

Portrait magistral de Van Dyck de la première période. Peint vers 1619. Le personnage représenté en pied, semble être un membre de la famille Vinck; mais on n'a pas la preuve certaine de cette identification. Smith, qui décrivit le premier cette toile, parle de « a full-length Portrait of a Gentleman », sans indication de nom. Le pendant de ce tableau — une dame assise — se trouve aujourd'hui dans la collection de Lady Louis Mountbatten à Londres (Glück, 105).

Toile. 2,02 × 1,28.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

CORNEILLE DE VOS

Portraitiste, dont on connaît aussi quelques tableaux représentant des scènes religieuses et mythologiques. Né à Hulst, vers 1584, *mort à Anvers, le* 9 *mai* 1651. *Franc-maître dans la Gilde de Saint-Luc, en* 1608. *Portraitiste très en vogue auprès des familles patriciennes d'Anvers.*

55. *Portrait de famille.*

Un homme, une femme et un enfant qui étend la main vers une poire que le père lui présente.
En haut, à gauche : *Aetatis suae* 43 *Anno* 1620.

Toile, 1,19 × 1,74.

Cat., n° 196.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

ADRIEN BROUWER

Peintre de genre et de paysages. Né à Audenaarde (Flandre orientale), en 1605 *ou* 1606, *enterré à Anvers, le* 1er *février* 1638. *Vers* 1626, *il habitait Amsterdam et, en* 1628, *il travailla dans l'atelier de Frans Hals, à Haarlem. Acquit la maîtrise à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, où il mourut encore jeune. Son art était très estimé par Rubens, qui possédait dans sa collection privée dix-sept de ses œuvres.*

56. *Les Joueurs de cartes.*

Peint probablement vers 1625, c'est-à-dire un peu avant, ou pendant son séjour en Hollande.
Bois. 0,25 × 0,39.
Cat., n° 642.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

JACQUES JORDAENS

L'un des trois grands peintres anversois du XVIIe siècle, avec Rubens et Van Dyck. Né à Anvers, le 19 *mai* 1593; *élève d'Adam van Noort, en* 1607, *acquit la maîtrise en* 1615; *se maria en* 1616 *avec Catherine van Noort, la fille de son maître, qui devint son modèle préféré. Se convertit au calvinisme en* 1655. *Mourut le* 18 *octobre* 1678, *et fut enterré au cimetière protestant de Putte* (*Hollande*).

57. *Moïse, tenant les tables de la loi, accompagné de sa femme éthiopienne.*

D'après la Bible (*Num.*, 12, 1) Moïse avait pris comme épouse une femme éthiopienne. Aron et Miryam lui reprochaient ce choix. Jordaens a souvent peint des scènes de la vie de Moïse.

Bruxelles, Ministère de l'Instruction publique.
(*En dépôt à la Maison de Rubens, Anvers.*)

JEAN FYT (*ou FIJT*)

Peintre de natures mortes, d'animaux et de fleurs. Né à Anvers, le 15 *mai* 1611, *mort dans cette ville le* 11 *septembre* 1661. *Elève de Jean van den Berch, et surtout de François Snyders. Acquit en* 1630 *la maîtrise dans la Gilde de Saint-Luc, à Anvers. En* 1633 *et* 1634, *il séjourna à Paris. Puis il demeura à Rome durant quelques années. A partir de* 1641, *il est de nouveau à Anvers, où il demeure dès lors presque sans interruption.*

58. *Butin de chasse.*

Toile. 1.01 × 1,27. Signée sur une pierre : *Joannes Fyt.*
Cat., n° 882.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

JEAN SIBERECHTS

Paysagiste anversois. Né à Anvers, le 29 *janvier* 1627. *Acquit la maîtrise à la Gilde de Saint-Luc, en* 1648-49, *probablement après un séjour en Italie. S'établit entre* 1672 *et* 1674 *à Londres, où il mourut au début du XVIIIe siècle* (1703 ?).

59. *Le Gué.*
Toile. 1,21 × 1. Signé : Jean Siberechts à Anvers, 1665.
Cat., n° 886.
Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

DAVID TENIERS LE JEUNE

Peintre de genre, d'histoire, de paysages et de portraits. Baptisé à Anvers, le 15 *décembre* 1610, *mort à Bruxelles, le* 25 *avril* 1690. *Elève de son père, David Teniers le Vieux* (1582-1649). *Maître en* 1632. *Devint peintre de la Cour de l'archiduc Léopold-Guillaume et, en même temps, conservateur de sa riche collection. Se fixa à Bruxelles. En* 1663, *il créa à Anvers l'Académie de peinture, à l'instar des Académies qui avaient été fondées à Rome et à Paris.*

60. *La Basse-Cour.*
Bois. 0,56 × 0,79. Signé sur la cuve du puits : *DF.*
Cat., n° 985.
Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

LA SCULPTURE

La sculpture anversoise a connu trois périodes de gloire.

I. — L'Age des retables, *de la fin du XIV*e *siècle à environ* 1530. — *L'origine des retables en bois sculpté doré et polychromé, souvent ornés de volets peints, doit être cherchée aux Pays-Bas et spécialement au Brabant. Bruxelles et Anvers ont été les centres les plus actifs; la production malinoise paraît être moins importante.*

A partir de 1382, *des pièces d'archives et, à partir de* 1453, *les registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers mentionnent de nombreux sculpteurs et font connaître leurs œuvres : statues, autels, tabernacles, orgues, etc. A défaut d'œuvres connues, nous pouvons présumer que, à l'égal des maîtres de l'école de Claus Sluter, ces sculpteurs primitifs se sont inspirés des œuvres françaises contemporaines.*

Une ordonnance de 1470 *prouve que dès cette époque, l'industrie des retables était florissante à Anvers. Jusque vers* 1530, *on les rencontre nombreux, non seulement dans les églises de Flandre et de Wallonie, mais aussi en Hollande, en France, en Espagne, en Allemagne et en Scandinavie. Ils se composent d'une série de scènes à nombreux personnages empruntées à l'enfance et à la Passion du Christ, à la Vie de la Vierge ou aux légendes des saints. Quelquefois, leurs montants sont ornés de petits groupes représentant des*

préfigurations tirées de l'Ancien Testament; dans quelques-uns, on trouve le portrait du donateur.

Parmi ceux qui sont conservés et dont les auteurs nous sont connus, citons les trois retables exécutés pour l'abbaye d'Averbode entre 1511 *et* 1523 *: celui de l'autel du Saint-Sacrement, par Jean de Molder, actuellement au Musée de Cluny* (la Messe de saint Grégoire, la Cène *et* la Rencontre d'Abraham et de Melchisedech), *celui du maître-autel, par Laurent Keldermans, propriété des Musées royaux de Bruxelles* (la Passion), *et celui de l'autel des Confesseurs, par Jacques van Cothem, au Musée Vleeshuis à Anvers* (la Déploration du Christ). *Un quatrième, à l'église d'Oplinter* (l'Enfance et la Passion du Christ) *peut être attribué à Robert Moreau, sculpteur français établi à Anvers.*

Mais si la plupart des retables anversois sont anonymes, bon nombre sont poinçonnés de la « main » d'Anvers. Voici les principaux : les Musées Royaux de Bruxelles conservent celui de Pailhe (Vie de la Vierge) ; *celui de Tongres représente le même sujet; ceux d'Hulshout et Bouvigne montrent des scènes de la Passion. A Lubeck, c'est encore* la Vie de la Vierge *et, à Cologne,* la Passion. *Parmi les* 31 *retables conservés en Suède, dont beaucoup sont attribués à Anvers, mentionnons les suivants qui portent le poinçon à la main : à Strangnas II, Nordingra, Västeras I, Vaksala et Västerlövsta sont représentés des épisodes de la Passion; à Ljusdal et Frustuna, c'est* l'Enfance et la Passion du Christ; *enfin, à Lofta (Musée de Stockholm), Västeras II et Stärkind, c'est* la Vie de la Vierge. *Tous ces retables se datent entre* 1480 *et* 1520.

Les innombrables fragments de retables, statuettes ou groupes, conservés dans les musées et les collections privées, donnent une idée de l'intensité de la production anversoise.

Les plus anciens de ces retables sont d'inspiration gothique; les plus récents montrent, dans le décor architectural, les costumes et les accessoires, des éléments Renaissance. A partir de 1500 *une légère tendance à la caricature se manifeste dans la pose et l'expression des personnages.*

II. — La deuxième Renaissance (*de* 1540 *env. à env.* 1585). — *Le style italianisant de la première Renaissance n'a pour ainsi dire pas eu de prise sur la sculpture anversoise. C'est seulement vers* 1540 *que des artistes anversois, qui ont fait le voyage d'Italie ou se sont établis à Rome, composent un style nouveau basé sur les modèles d'outre-monts. On l'a appelé le style Floris, du nom du sculpteur-architecte de l'Hôtel de Ville d'Anvers* (1564). *Dans le domaine religieux, tout aussi bien que dans le domaine civil, c'est l'élément décoratif qui domine.*

Les retables d'autel prennent la forme d'un portique encadrant un tableau; les monuments funéraires, les stalles, les tabernacles (*Léau, par C. Floris,* 1552), *le jubé de Tournai par le même* (1573), *et les stalles, sont des compositions architecturales agrémentées de statues, de groupes et de bas-reliefs; mais cette sculpture ne joue plus qu'un rôle secondaire, subordonné à celui de l'architecture.*

Dans le domaine civil, notons la cheminée de l'Hôtel de Ville d'Anvers, vers 1550, *la décoration de la Loggia de l'hôtel de Moeleneire à Anvers, par Pierre Coecke d'Alost,* 1549, *et une imposante série de semelles de poutre. Jacques Jonghelinckx s'est illustré comme fondeur, et Jean Vredeman de Vries comme architecte.*

Le style Floris vit son essor entravé par les troubles iconoclastes de 1566 *et* 1581; *nos sculpteurs s'expatrient en grand nombre, surtout en Allemagne. Si ce style typiquement anversois n'a pas connu de sculpteurs d'envergure, son charme réside dans l'ingéniosité des compositions où la figure humaine s'allie de façon heureuse aux « grotesques » les plus fantaisistes.*

III. — La période baroque (de 1585 *à l'avènement du Rococo*). — *Deux causes primordiales sont à l'origine de ce nouveau style, une fois de plus importé d'Italie : d'une part le besoin de renouveler le mobilier religieux dévasté par les iconoclastes et de meubler les nombreuses églises nouvellement construites depuis le début du XVIIe siècle et, d'autre part, l'activité de la Contre-Réforme émanant de Rome, qui, sous l'impulsion des Jésuites, s'était tracé le programme de donner plus d'éclat aux cérémonies du culte et, partant, plus de luxe au mobilier des églises.*

Par l'intermédiaire de ses sculpteurs qui ont étudié en Italie, Anvers peut être considéré comme l'initiateur du nouveau style. De la métropole il se répand dans le Brabant (*Bruxelles et Malines*), *dans le pays wallon* (*Liège et Namur*) *et dans les contrées avoisinantes. L'art baroque qui est essentiellement un art religieux, tout comme le gothique, a connu trois périodes.*

1. — Le Pré-baroque (de 1610 *env. à env.* 1640). — *Après une période de tâtonnements, le retour d'Italie de Rubens, en* 1610, *marque le point de départ de l'activité de nombre de sculpteurs, la plupart des étrangers venus s'installer à Anvers; ainsi Jean van Mildert de Königsberg, Erasme Quellin de Saint-Trond, les Colyns de Nole d'Utrecht, Forcy Cardon d'Arras, O. van Ommen et G. et R. Paludanus. Leurs œuvres parviennent petit à petit à se libérer du frontalisme et d'autres réminiscences du style renaissant du XVIe siècle.*

2. — Le « plein Baroque » (*de* 1640 *env. à env.* 1680). — *A son retour d'Italie en* 1640, *Artus Quellin le Vieux, élève à Rome de Fr. du Quesnoy, groupe autour de lui une pléiade de sculpteurs, anversois la plupart, et les initie au style baroque. Il leur apprend à subordonner les détails à l'ensemble dans des compositions bien équilibrées, à donner plus de mouvement aux figures, à rechercher les jeux d'ombre et de lumière, à faire sentir l'anatomie sous les draperies, et à éviter les excès qui caractérisent leurs modèles italiens. La plupart de ces sculpteurs sont en même temps architectes, quelques-uns peintres; des ateliers de famille se constituent et les traditions se propagent de père en fils. Les mieux doués travaillent pour les églises urbaines; les moins favorisés trouvent à s'occuper en province; mais tous s'inspirent d'idéaux communs. Nulle part mieux qu'à Anvers, le Baroque n'a produit des ensembles où la sculpture et l'architecture s'harmonisent dans des compositions pittoresques : autels-portiques, stalles, bancs de communion, chaires, orgues, confessionaux et monuments funéraires. Dans tous ces meubles, nous pouvons suivre une évolution commune : au début, la construction est nettement apparente et soulignée par les éléments plastiques; mais bientôt, elle est envahie par l'ornementation : le meuble devient œuvre de sculpteur.*

Parmi les artistes les plus représentatifs de cette époque, on peut citer : Artus Quellin le Vieux qui travaille dans les églises d'Anvers; Pierre Verbruggen, auteur des confessionnaux de Saint-Paul d'Anvers; son fils Pierre Verbruggen le Jeune, qui exécute en partie l'autel du Saint-Sacrement à Saint-Jacques d'Anvers; Louis Willemssens, auteur de la chaire en la même église; Mathieu van Beveren, qui s'est spécialisé dans les buis et les ivoires; Hubert, Sébastien et Norbert van den Eynde et enfin Sébastien de Neve.

Les sculptures civiles sont moins nombreuses. Notons cependant deux œuvres capitales : les décorations éphémères de la Pompa Introitus *lors de l'entrée triomphale de l'archiduc Ferdinand en* 1635, *auxquelles nombre de nos sculpteurs prêtèrent leur concours, et l'Hôtel de Ville d'Amsterdam où, de* 1650 *à* 1664, *Artus Quellin et une pléiade de collaborateurs réalisèrent ces beaux frontons en haut relief et les statues et bas-reliefs de marbre qui décorent les intérieurs.*

3. — Le Baroque tardif (*de* 1680 *env. à l'avènement du Rococo*). — *Ce style se caractérise par un retour à des formes plus classiques; les proportions sont plus élégantes, les mouvements plus calmes, et les draperies moins tourmentées. Certaines chaires, par exemple celle de Sainte-Gudule à Bruxelles* (*H.Fr. Verbrugghen, vers* 1700) *et celle de Saint-Rombaut, à Malines* (*M. van der Voort,*

1721) *occupent cependant une place à part dans cette évolution : leur structure est cachée sous des fragments de paysages animés de figures allégoriques.*

Parmi les artistes les plus en vue de cette époque, signalons : Artus Quellin le Jeune, qui a laissé des œuvres importantes dans les églises d'Anvers; G. Kerricx, le décorateur des abbayes campinoises; P. Scheemaeckers, l'auteur du mausolée de F.M. del Pico de Velasco, à Saint-Jacques d'Anvers; H.Fr. Verbrugghen, sculpteur des plus féconds, doué d'une imagination intarissable; Louis Willemssens, l'auteur de la belle chaire de Saint-Jacques d'Anvers; J.B. de Wree, qui travailla en Flandre; J.Cl. de Cock, l'auteur des stalles de Turnhout; enfin, Michel van der Voort, qui exécuta une série imposante de monuments funéraires. A mesure que les commandes pour les églises se font plus rares, nos sculpteurs s'occupent davantage d'œuvres civiles : décoration des façades et des intérieurs, portraits, petites sculptures en bois, ivoires ou terres cuites.

Enfin mentionnons les sculpteurs anversois qui, à l'époque de Louis XIV, ont exécuté des statues et des groupes pour le parc de Versailles et décoré les appartements du château : Sébastien Slodts, Philippe Buyster, Gérard van Opstal et Jacques Verberckt.

Dès avant le milieu du XVIIIe siècle, la sculpture anversoise s'inspire des modèles français; mais les principes baroques étaient si profondément enracinés que les sculpteurs de la période Rococo (style Louis XV), J.P. van Baurscheit le Jeune, W. Pompe, G. Moens, G. Schobbens, A. Struyf et G.I. Kerricx le Jeune — et ceux du Néo-Classicisme (style Louis XVI), J.Fr. van Geel, D. Heyrrens, C. de Smedt et A.J. Vasseur, n'ont jamais su se libérer complètement des exemples de leurs prédécesseurs baroques.

Ch. van Herck.

J. de Borchgrave d'Altena, *Les Retables brabançons*, Bruxelles, 1942; *Les Retables brabançons conservés en Suède*, Bruxelles, 1948. — J. de Bosschère, *La Sculpture anversoise*, Bruxelles, 1909. — J. Roosval, *Retables d'origine néerlandaise dans les pays nordiques*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, 1933. — J. Destrée, *Etude sur la sculpture brabançonne aux XVe et XVIe siècles*, Bruxelles, 1909. — R. Hédicke, *Cornelis Floris*, Berlin, s.d. [1912]. — H. Rousseau, *La Sculpture aux XIIe et XVIIIe siècles*, Bruxelles, 1911. — J. Gabriels, *Artus Quellien*, Anvers, 1930. — P. Fierens, *Chaires et confessionnaux baroques*, Bruxelles, 1943. — Ad. Jansen et Ch. van Herck, *Kerkelijke Kunstschatten*, Anvers, s.d. [1949].

I. *LA PÉRIODE GOTHIQUE*

61. *Le roi Salomon* (?).

Il est assis dans une chaire gothique, drapé dans un manteau à pèlerine et coiffé d'un bonnet de fourrure. Il tient un glaive de la main droite; la gauche, tenant le sceptre, s'appuie à un livre ouvert (restaurations).
Chêne. Atelier brabançon, fin du XV[e] siècle. 1.00.
Cat., 25 C. 10.

Anvers, Oudheidkundige Musea (*Vleeshuis*).

62. *Le larron repentant.*

Il a les yeux bandés; son corps tordu par la souffrance témoigne d'un réalisme intense. A remarquer le travail à la gouge qui permet de faire adhérer au bois l'enduit servant de base à la dorure. Fragment d'un calvaire.
Noyer. Atelier brabançon, vers 1500. 0,42.

Contich, Coll. J. van Herck.

63. *Un trompette.*

Il est vu de profil et tient des deux mains une trompe aux armes du Saint-Empire (l'aigle bicéphale). Personnage d'un groupe : la marche au Calvaire.
Chêne. Atelier anversois (la main), vers 1500. 0,41.

Anvers, Coll. E. van Herck.

64. *La danse autour du veau d'or.*

Petit groupe de l'encadrement d'un rétable.
Chêne, atelier anversois (la main). Vers 1500. H. 0,15.

Anvers, Coll. J. van Herck.

65. *Le sacrifice d'Isaac.*

Abraham s'apprête à immoler son fils; un ange arrête le grand glaive au moyen d'un linge.
Petit groupe de l'encadrement d'un retable.
Chêne. Atelier anversois (la main), vers 1500. 0,16.

Anvers, Coll. C. van Herck.

66. *La fuite de sainte Dymphne.*

La sainte accompagné d'une suivante et de son confesseur Géréberne, est assise dans une barquette; au gouvernail, un batelier.
Chêne. Atelier brabançon, vers 1500. 0,30.
Cat., 25 C. 22.

Anvers, Oudheidkundige Musea (*Vleeshuis*).

67. *Les trois Marie près du Tombeau.*

Elles contemplent l'ange qui leur montre le linceul.
Chêne. Atelier anversois (la main), vers 1500. 0,36.
Cat., 25 A. 2.

Anvers, Oudheidkundige Musea (*Vleeshuis*).

68. *Un donateur.*

Un moine (dominicain ?) vu de profil à droite est agenouillé devant un prie-Dieu à balustres et feuillette un livre d'heures.
Chêne. Atelier brabançon, vers 1510. 0,21.

Anvers, Coll. C. van Herck.

69. *Un soldat de la Crucifixion.*

Il est vu de profil, levant le bras droit; sa main gauche s'appuie à un bouclier.
Chêne doré polychromé. Atelier anversois (la main), vers 1510. 0,27.
Cat., 25 A. 12.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

70. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant.*

La Vierge assise, tient sur ses genoux l'Enfant qui saisit une poire que sainte Anne a retirée d'une corbeille de fruits. Ce groupe ne provient pas d'un retable.
Chêne. Atelier anversois (la main), vers 1525. 0,32.
Cat., 25 A. 6.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

71. *Scène de la légende d'un saint.*

Un des cinq groupes conservés provenant d'un même retable. Le saint donne des ordres à deux hommes : l'un ouvre un coffre rempli de pièces de monnaie; l'autre, debout derrière un panier rempli de pains, tient une cruche.
Chêne peint. *Atelier anversois* (la main), vers 1530. 0,30.
Cat., 25 A. 8.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

72. *La mise au tombeau.*

Le corps du Christ est déposé dans la tombe par Joseph d'Arimathie et Simon de Cyrène. A l'arrière-plan, saint Jean, la Vierge et la Madeleine. On remarque dans ce groupe la tendance à la caricature qui caractérise le déclin de la sculpture gothique anversoise.
Chêne. Atelier anversois (la main), vers 1530. 0,50.
Cat., 25 A. 7.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

73. *Fragments du retable de Bassinnes :*

a) *L'adoration des Mages.*

Marie représentée de face, a sur les genoux l'Enfant Jésus. Au premier plan à droite saint Joseph; s'appuyant à un bâton. A l'arrière plan deux des rois : Melchior et Balthasar.

b) *La Vierge et saint Jean.*

Ce groupe appartient à la scène de la Crucifixion. Marie, prête à défaillir, est soutenue par saint Jean, qui lève la tête vers la croix. Ce retable, dont il reste un grand nombre de fragments, était essentiellement consacré à l'Enfance et à la Passion du Christ.
Atelier anversois, comme le prouve le poinçon (la main) sur la plupart des scènes; peut être daté entre 1500 et 1530. Il a conservé une partie de sa polychromie.

Bibl. : Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Le Retable de Bassinnes,* dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire,* 1934, n° 6, p. 129-138.

Inv., n° 3629.

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

74. *Saint Georges.*

Statue équestre exécutée en 1544 pour le local du Vieux Serment de l'Arbalète, d'après une statue faite en 1314 (?) pour la Porte Saint-Georges. Le saint, fièrement campé sur son cheval caparaçonné, est revêtu d'une armure et coiffé d'un casque à ailerons. De la gauche il tient les rênes; le bras droit est levé. Le dragon s'est abattu sous les pattes de devant du cheval. Inscription flamande « Als 1314 stont was ic in S. Jorispoort v'heven en doen men 1544 vont ben ic dese myne gulde gegeven » [En 1314 je me trouvais perché dans la Porte Saint-Georges, et quand on était en 1544 je fus donné à la gilde.] Nous ne savons pas à quel point la statue correspond au modèle de 1314; il est probable qu'elle fut modernisée au goût du jour.
Chêne. Atelier anversois, 1544. 1,50 × 1,30.

Cat., 25 A. 14.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

II. *RENAISSANCE*

75. *Albert Dürer et Jean van Eyck.*

Ces deux fragments d'architecture proviennent de la maison de l'artiste peintre Jan Adriaensen. Les têtes sont vues de profil et portent les inscriptions : « *Albrecht Dürer Germanorum Decus* » et « *Joannes Eyck Belgarum Splendor* ».
G. Paludanus ? Anvers, 1549. Pierre blanche. 0,39.

Cat., 25 A. 25.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

76. Semelle de poutre.

Cartouche orné d'une tête de femme et de chutes de fruits; sur les enroulements sont assis deux petits satyres; au médaillon, armes parlantes : une chèvre et un soleil.
Chêne. Atelier anversois, 1560. 0,45 × 0,30.

Anvers, Coll. Ch. van Herck.

CORNEILLE FLORIS, DIT DE VRIENDT

Né à Anvers en 1518. *Sculpteur et architecte. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en* 1539. *Visita l'Italie. Mort à Anvers le* 20 *octobre* 1575.

77. *Tête de satyre.*

Fragment d'architecture provenant de l'Hôtel de Ville d'Anvers. Masque monumental d'un satyre, criant à pleins poumons, la tête encadrée d'une chevelure et d'une barbe abondantes.
Pierre blanche. Anvers, 1564. 0,70.
Cat., 25 A. 30.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

MAITRE ANONYME

78. *Buste du géant Antigone.*

Il tient dans la main droite une hampe aux armes d'Anvers. Provient d'un arc de triomphe érigé en l'honneur d'Alexandre Farnèse en 1585 après la capitulation de la ville.
Bois peint. 0,67.
Cat., 25 A. 35.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

III. *BAROQUE*

JEAN CARDON

Né à Douai en 1605 (*ou* 1612 ?) ; *bourgeois d'Anvers en* 1643. *Travaille plus tard en France. Mort à une date inconnue.*

79. *La Vierge à l'Enfant.*

Elle est assise, la jambe droite légèrement avancée, et retient de la main droite l'Enfant Jésus vu de dos. Sa main gauche esquisse un geste bénissant. A remarquer le modelé moelleux des draperies qui évoquent le taffetas de Van Dyck. Signé : *Joannes Cardon fecit* 1943.
Terre cuite. 0,43.

Anvers, Coll. Ch. Van Herck.

MAITRE ANONYME

80. *Saint Ignace.*

Il est revêtu d'une chasuble richement brodée de rinceaux; dans la main gauche, il tient une croix; sa droite bénit. A comparer au saint Ignace du tableau de Rubens à Vienne.
Buis. Atelier anversois, vers 1650. 0,14.

Anvers, Coll. Ch. van Herck.

LUC FAYD'HERBE

Né à Malines en 1617; *travaille plus de trois ans à l'atelier de Rubens* (1636 - *avril* 1640), *où il subit fortement l'influence du peintre anversois. La plupart de ses œuvres se trouvent à Malines, où il travailla jusque vers* 1680. *Mort le* 31 *décembre* 1697 *dans sa ville natale.*

81. *Buste de Pan.*

Attribué à L. Fayd'herbe, ce buste ornait une des niches de la façade de l'atelier de Rubens. L'attribution à Fayd'herbe est basée sur la comparaison avec le buste de Bacchus de cet artiste, dans une collection privée à Zijzele, près de Bruges (Repr. : E. Libertus, *Lucas Fayd'herbe,* Anvers 1938, p. 138).
La grande sculpture d'Hercule, qui se trouve au pavillon de jardin de la Maison de Rubens, est probablement aussi de Lucas Fayd'herbe.
Pierre blanche. 0,88.

Anvers, Maison de Rubens.

82. *Antoine Cruesen, évêque de Malines.*

Il est agenouillé sur un coussin, le corps penché en avant, revêtu de la chape et coiffé de la mitre. Il pose la main droite sur la poitrine; le bras gauche est étendu. Maquette de la statue tombale à l'église métropolitaine de Malines. Seule l'étude de la tête a été poussée à fond : l'auteur en a fait un portrait vivant. Malines 1660.
Terre cuite. 0,36.

Anvers, Coll. Ch. van Herck.

ARTUS QUELLIN LE VIEUX

Né à Anvers, baptisé le 30 *août* 1609. *Fils et élève d'Erasme I, et à Rome de Fr. Duquesnoy. Franc-maître à Anvers,* 1640-41. *A partir de* 1646, *plusieurs fois à Amsterdam, où il est chargé de décorer de sculptures l'Hôtel de Ville bâti par Jacob van Campen. Se fixe à Anvers en* 1654. *Mort dans cette ville le* 23 *août* 1668.

83. *Apollon.*

Il vient d'abattre le dragon qui s'est écroulé à ses pieds; sa main gauche tient l'arc; la droite replace la flèche dans le carquois (1650). — Maquette d'un haut-relief en marbre dans la galerie de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam.
Terre cuite. 0,62 × 0,35.

Anvers, Coll. Ch. van Herck.

84. *Buste de Louis de Benavides, gouverneur des Pays-Bas.*

Le marquis est revêtu d'une armure ciselée, en partie cachée par un col de dentelle et une écharpe transversale. De longs cheveux encadrent sa physionomie autoritaire; des deux mains il tient le bâton

de commandement. — Ce buste fut offert au gouverneur en reconnaissance de son intervention en faveur de l'érection de l'Académie d'Anvers en 1663. Exécuté en 1665.
Marbre. 0,98.
Inv., n° 701.

Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

PIERRE SCHEEMAECKERS LE VIEUX

Né à Anvers en 1640. *Elève de Pierre Verbruggen le Vieux. Maître en* 1674-1675 *de la Gilde de Saint-Luc, dont il fut le doyen en* 1699-1700. *Mort à Arendonck en* 1714.

Don Francesco Marco del Pico de Velasco.

Maquette de la statue tombale à Saint-Jacques d'Anvers, 1693 qui se trouvait primitivement à l'église de la citadelle. Revêtu de son armure enjolivée d'un jabot et d'une écharpe en dentelle, le gouverneur de la citadelle, à demi couché, la main droite appuyée à un coussin et la jambe gauche repliée, fait mine de se lever à la vue de deux squelettes qui l'appellent.
Terre cuite bronzée. 0,35.
Cat., 25 A. 52.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

WALTER POMPE

Né à Lith (Brabant septentr.) le 22 *septembre* 1703. *Franc-maître à Anvers en* 1728-1729. *Mort à Anvers le* 6 *janvier* 1777.

86. *Pieta.*

Réduction faite en 1725 du groupe de la chapelle des Fendeurs de bois à l'église Notre-Dame d'Anvers, exécuté probablement par André Colyns de Nole (1598-vers 1638).
Cette copie tardive est d'autant plus précieuse que l'original, — une belle ouvre du Pré-Baroque, — a disparu.
Terre cuite. 0,54.
Cat., 25 A. 87.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

IV. *IVOIRES*

ANONYME

87. *Christ en croix.*

Ecole anversoise. XVII[e] siècle.
Ivoire. 0,340 × 0,345.

Bruxelles, Coll. Comte J. de Borchgrave d'Altena.

GÉRARD VAN OPSTAL

Né probablement à Anvers. Admis comme franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1635-1636. Elève du sculpteur anversois Hans van Mildert, l'ami de Rubens, Van Opstal a subi l'influence du peintre. Professeur, fondateur et plusieurs fois recteur de l'Académie royale de Paris, il passa la plus grande partie de sa vie à Paris où il mourut en 1668.

88. *Enfants et jeune satyre.*

Bas-relief sans fond, destiné à la décoration d'un meuble. A gauche, près d'une chèvre accroupie à terre, un enfant saisit par les cheveux un jeune satyre tenant une grappe de raisin. A droite, deux enfants, debouts près d'un vase, tenant une coupe et une grappe de raisin, contemplent cette scène. A terre, des pampres.
Ivoire. 0,132 × 0,270. Signé en bas, à gauche : *van Opstal.*

Bibl. : E. Molinier, *Musée national du Louvre, Département des objets d'art du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps modernes. Catalogue des ivoires,* Paris, 1896, n° 200.

Paris, Musée du Louvre.

89. *Bacchanale.*

Bas-relief sans fond, destiné à la décoration d'un meuble. Une nymphe, demi-nue, est étendue à terre, le bras droit appuyé sur une urne renversée; un jeune satyre, assis derrière elle, lui passe une corde autour du bras, tandis qu'à droite, un autre satyre lui lie la jambe droite; un jeune enfant lui offre des raisins.
Ivoire. 0,135 × 0,290. Au bas à gauche, sont gravés le n° d'ordre 9 et la signature *van Opstal.*

Bibl. : E. Molinier, *Catalogue des ivoires,* n° 201.

Paris, Musée du Louvre.

90. *Les trois Grâces.*

Ivoire, attribué avec beaucoup de vraisemblance à Gérard van Opstal. Le relief, appliqué sur une planche d'ébène, a probablement servi à la décoration d'un de ces cabinets d'ébène en usage à cette époque. Les trois Grâces sont figurées debout et ne portent que de légères draperies. Deux des sœurs se tournent l'une vers l'autre et se tiennent enlacées, un bras de l'une se posant sur l'épaule de l'autre. La troisième, vue de profil avec la tête de face, semble rêver. Ce groupe charmant forme un ensemble harmonieux, plein de vie et de mouvement; les têtes d'un joli modèle, les torses opulents, témoignent d'une connaissance approfondie de l'anatomie.
Ivoire. 0,34 × 0,22.
Inv., n° 2169.

Bibl. : J. Destrée, *Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal,* Bruxelles, s.d., livraison 4, n° 18 (avec repr.). — Van Bever, *Les Tailleurs d'Yvoire de la Renaissance au XIX[e] siècle,* Bruxelles, 1946, p. 18-23. Bruxelles, 1946, p. 18-23.

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

PIERRE SCHEEMAKERS LE JEUNE

Naquit à Anvers en 1691, entra dans l'atelier de son père, nommé Pierre le Vieux (qui signait : P. Scheemaeckers), partit pour Rome, passa par Copenhague et s'établit en 1719 à Londres, où il fit un grand nombre de mausolées. En 1771, il rentra à Anvers et y mourut en 1781.

91. *Apollon.*

Le dieu est debout, s'appuyant nonchalamment sur un tronc d'arbre, auquel est attaché son carquois. Dans un geste plein d'abandon il a relevé le bras droit au-dessus de la tête. L'attitude est élégante; les formes élancées donnent l'impression du calme et du repos. Le sourire aux lèvres, Apollon a le regard doux et rêveur. Le sculpteur s'est inspiré d'un modèle antique. La statue est signée et datée : P. Scheemakers, 1732.
Ivoire. 0,27.
Inv., n° 8857.

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

LE DESSIN ANVERSOIS AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

L'histoire du dessin est liée aux grands courants artistiques et influencée par l'évolution de la peinture : inutile d'insister sur ce fait. Mais faut-il nier pour cela que le dessin soit un art autonome et que des possibilités s'offrent à lui, qui lui sont propres ?

Pourtant, avant Brueghel, — c'est-à-dire avant le milieu du XVIe siècle, — la question de cette autonomie s'était à peine posée. Les quelques « pointes d'argent » parvenues jusqu'à nous et qui avaient été exécutées par les grands maîtres flamands du XVe siècle, ou plutôt d'après eux, ne semblent être que des copies de tableaux, ou des détails de tableaux exécutés en vue de répliques ultérieures.

Au début du XVIe siècle, lorsque le centre de l'activité économique et artistique de la Flandre se déplace de Bruges à Anvers, le siècle d'or commence à peine pour le dessin. En dépit d'une valeur certaine, les dessins, — au reste fort rares, — des maniéristes anversois des années 1520 (ceux de Dirk Vellert, par exemple), ou ceux des premiers romanistes (Jean Gossaert, Pierre Coecke) ne se libèrent pas de leur assujettissement aux arts soi-disant « majeurs ». Ils se présentent invariablement comme des avant-projets minutieux de tableaux, de vitraux, de tapisseries, etc., ou bien sous forme d'études, ou plutôt de copies serviles d'après l'Antique.

La notation prise sur le vif (« naer het leven ») qui est l'un des éléments essentiels de l'art du dessin se rencontre pour la première fois chez Pierre Bruegel l'Ancien. Jérôme Bosch, son maître spirituel, le devança peut-être dans cette voie, mais il est permis de

supposer que les croquis d'êtres plus ou moins réels qu'il confia au papier, sortirent plutôt de sa riche imagination et ne furent conçus qu'en fonction du monde fantastique de ses tableaux. Quoi qu'il en soit, Jérôme Bosch et Bruegel furent les premiers aux Pays-Bas à reconnaître la valeur intrinsèque du dessin, non seulement comme notation dérivant du réel ou de l'imagination, mais aussi comme œuvre d'art ayant une fin en soi. Beaucoup de dessins admirables de ces deux maîtres en font foi.

A partir du moment où le dessin n'est plus un tableau, un vitrail ou une tapisserie en miniature, sa technique d'exécution change et le travail minutieux des lavis ou des gouaches sur un fond teinté fait place à une écriture plus directe, à l'encre pure.

Mais en dépit de leurs mérites, il manque toujours deux qualités essentielles aux dessins de cette sorte : la spontanéité d'expression et la synthèse de la forme qui sont à la base même de l'acte créateur au moyen du crayon ou de la plume. Le dessin du milieu du XVIe siècle est pondéré et analytique, il évite toute aventure brillante de la ligne. Il nous rappelle que, lui aussi, il est le produit d'une époque grave et rationaliste : la Renaissance. Et Bruegel lui-même, « le dernier des Gothiques », n'y échappe pas : il connaît la valeur du croquis, mais évite l'esquisse, signe incontestable de la libération définitive de l'art du dessin. Et ce n'est certes pas son antagoniste François Floris ni l'école romaniste de ce maître, qui innoveront en ce domaine !

Les premiers signes de cette libération se manifestent chez les maniéristes de la fin du siècle : un Josse van Winghe, un Martin de Vos et surtout un Barthel Spranger. Chez ce dernier, elle se présente même comme une sorte d'éruption, comme un éclatement soudain, une brusque rupture des liens qui entravaient le dessin depuis des années.

Mais la spontanéité n'est pas forcément synonyme de comportement indiscipliné ou anarchique. Pour s'en convaincre, il suffit d'étudier de près l'œuvre des grands artistes du XVIIe siècle, des maîtres du Baroque, ce courant artistique agité mais foncièrement synthétique.

Inutile de dire que les mêmes qualités se retrouvent dans les dessins d'un Rubens, d'un Van Dyck, d'un Jordaens, pour ne citer qu'eux.

Le rôle historique du dessin anversois pendant la période la plus brillante de son passé, le XVIe et le XVIIe siècles, est certain. Quant à sa valeur esthétique, le visiteur en jugera d'après les pièces exposées.

FR. VAN DEN WIJNGAERT.

MAITRE ANVERSOIS DE 1518

Appelé ainsi d'après le retable daté de* 1518 *et conservé dans une chappelle de l'église Sainte-Marie à Lubeck. Artiste particulièrement fécond, identifié par le Dr. Max Friedländer,* Altniederländische Malerei, *XI* (1934), *p.* 44 *et suiv.

92. ***Sujet historique.***

Au premier plan, trois cavaliers accompagnés d'un chien; au fond des constructions et quatre personnages.
Projet de vitrail. Un dessin de la même main est conservé au Cabinet des Estampes de Berlin (*Catalogue Bock-Rosenberg,* n° 13441, p. 61, pl. 51).
Plume, encre noire et gouache blanche sur papier gris foncé. Diam. 0,275.

Bibl. : **Delen, *Catalogue,* n° 1, pl. 1.**

Exp. : **Anvers, 1936, n° 1.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

MATHIEU ou JÉROME COCK

Mathieu Cock, peintre paysagiste, est né à Anvers en* 1509, *mort dans cette ville, en mars* 1548; *il est le fils de Jean Wellens de Cock et le frère aîné de Jérôme Cock qui transporta sur cuivre plusieurs de ses paysages.
***Jérôme Cock, peintre, graveur, marchand d'estampes et rhétoricien, est né à Anvers, vers* 1510, *mort dans cette ville en* 1570.**

93. ***Paysage italien.***

A l'avant-plan, un étang et deux entrées maçonnées, quelques personnages. Dans le lointain des arbres, des maisons et une chaîne de montagnes.
A rapprocher du dessin n° 6767 du Cabinet de Berlin (*Catalogue Bock-Rosenberg,* p. 25, pl. 20), et de celui de la collection Lugt (*Exposition du Paysage flamand*, Musée de Bruxelles, 1926, n° 107), signés tous les deux Cocq ou Cock. — Filigrane : cercle avec un signe déterminé. Plume au bistre. 0,265 × 0,405. En bas, au milieu, d'une main étrangère le chiffre n° 898.

Bibl. : **Delen, *Catalogue,* n° 2, pl. II.**

Exp. : **Anvers, 1936, n° 2. — Bruges, 1951, n° 70. — Venise et Rome, 1951, n° 70.**

Prov. : **Coll. Betzky, Académie des Beaux-Arts et Musée de l'Ermitage, Leningrad (Vente Leipzig, avril 1931, n° 49).**

Anvers, Cabinet des Estampes.

GEORGES HOEFNAGEL

Miniaturiste, dessinateur et graveur, né à Anvers en 1542, décédé à Vienne, le 9 septembre 1600. Elève de Hans Bol.

94. *Composition dédiée au géographe Abraham Ortelius.*

Un hibou, tenant un caducée formé d'un pinceau, est juché sur une sphère terrestre posée sur un livre relié en maroquin rouge. Dans le champ du fond, divers insectes et des ustensiles de miniaturiste. Dans le haut, un cartouche avec l'inscription ARS NEMINEM HABET OSORE NISI IGNORATEM. En bas, au milieu, HERMATHENA; à gauche, dans un cartouche, D. ABRAHAMO ORTELIO AMICITIAE MONUMENTUM; à droite dans un cartouche, GEORGIUS HOVFNAGLIVS. D. GENIO DUCE M.D.XCIII.
Miniature au pinceau, rehaussée d'or, sur papier. 0,117 × 0,165.

***Bibl.* : Delen, *Catalogue*, n° 8, pl. VI.**
***Exp.* : Anvers, 1936, n° 6.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

JACQUES HOEFNAGEL

Miniaturiste, dessinateur et graveur, né à Anvers en 1575, décédé en Hollande en 1630.

95. *Insectes.*

Dessin préparatoire pour la gravure sur cuivre.
Plume au bistre. 0,092 × 0,142.

***Bibl.* : Delen, *Catalogue*, n° 9, pl. VI.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

PAUL BRIL

Peintre et aquafortiste. Né à Anvers en 1554. En 1574 à Lyon et, à partir de 1576 à Rome. Décédé dans cette ville en 1592.

96. *Paysage alpestre.*

A gauche, sur un massif de rochers avec des arbres, deux bergers gardant un troupeau de chèvres. A droite, vallée avec des arbres et des rochers.
Plume et lavis de bistre. 0,262 × 0,345.

***Bibl.* : Delen, *Catalogue*, n° 122, pl. XXI.**
***Exp.* : Anvers, 1936, n° 19.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

TOBIAS VERHAECHT

Peintre né à Anvers en 1561. *Maître à la corporation de Saint-Luc en* 1590. *Premier maître de Rubens. Décédé à Anvers en* 1631.

97. *Paysage alpestre.*

Site fantastique de rochers abrupts, avec pins, et torrent sur lequel est jeté un pont sur pilotis.
Attribué jadis à Paul Bril. L'attribution à Tobias Verhaecht se justifie par la comparaison avec le dessin n° 5851 du Cabinet de Berlin (*Catalogue Bock-Rosenberg,* p. 56, pl. 46).
Plume et lavis de bistre, léger lavis bleu. 0,227 × 0,223. En bas, à gauche, le monogramme apocryphe P.B.

Bibl. : **Delen, *Catalogue,* n° 138.**
Exp. : **Anvers, 1936, n° 21. — Rotterdam, 1948-1949, n° 68.**
Prov. : **Coll. M. Rooses.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

JOSSE DE MOMPER

Peintre né à Anvers en 1564. *Membre de la Gilde de Saint-Luc en* 1581. *Décédé à Anvers le* 5 *février* 1635.

98. *Paysage montagneux.*

Dans une vallée, à droite, un pont de pierre.
Au verso : au fusain, esquisse d'un médaillon sculpté (probablement au XVII[e] siècle).
Des dessins appartenant à la même série se trouvent au Cabinet de Berlin, n[os] 5718, 704, 12002 (*Catalogue Bock-Rosenberg,* p. 43, pl. 38).
Plume et lavis de bistre. 0,232 × 0,332.

Bibl. : **Delen, *Catalogue,* n° 141.**
Prov. : **Coll. Cl. van Cauwenberghs, Anvers.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

JEAN BREUGHEL, DIT DE VELOURS

Peintre et aquafortiste, né à Bruxelles en 1568, *fils de Pierre Bruegel le Vieux. Maître à la Gilde de Saint-Luc à Anvers en* 1597, *doyen en* 1601-1602. *Collaborateur de Rubens. Décédé à Anvers le* 12 *janvier* 1625.

99. *Paysage.*

Petit château à pignon et pont-levis, entouré d'eau et d'arbres.
Plume au bistre, rehaussé d'aquarelle, vert et bleu. 0,212 × 0,275.

Bibl. : **Delen, *Catalogue,* n° 168, pl. XXIX.**
Exp. : **Anvers, 1936, n° 24.**
Prov. : **Coll. Blockhuysen.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

100. *Paysage.*
Route bordée d'arbres avec une charrette dont un paysan pousse la roue, un cavalier, des promeneurs.
Plume au bistre, légèrement rehaussé d'aquarelle grise. 0,205 × 0,322.
Bibl. : Delen, *Catalogue,* n° 169, pl. XXVIII.
Exp. : Anvers, 1936, n° 23.
Prov. : Coll. Freiherr M. von Heyl zu Herrnsheim, Darmstadt (Lugt, 2879).
Anvers, Cabinet des Estampes.

HENRI VAN BALEN LE VIEUX

Peintre, né à Anvers en 1575. *Maître à la Gilde de Saint-Luc en* 1592. *Doyen en* 1609-1610. *Décédé le* 17 *juillet* 1632.

101. *Diane et Actéon.*
Au bord d'une rivière, Diane et ses nymphes se baignent. Dans le fond, apparaissent Actéon et ses chiens. Dans le ciel, deux amours.
Plume et lavis de bistre, aquarelle bistre et bleue, gouache blanche. 0,201 × 0,267. Signé et daté en bas, à gauche, à la plume et au bistre : *Hendricus van Balen. Anno* 1605.
Bibl. : G. Swarzensky-E. Schilling, *Handzeichnungen alter Meister aus deutschen Privatbesitz,* n° 26. — Delen, *Catalogue,* n° 184, pl. XXXVII; *Teekeningen van Vlaamsche Meesters,* p. 89.
Exp. : Anvers, 1936, n° 28.
Anvers, Cabinet des Estampes.

FRANÇOIS SNYDERS

Peintre et aquafortiste, né à Anvers, le 12 *novembre* 1579. *Elève de Pierre Brueghel II et d'Henri van Balen. Maître à la Gilde de Saint-Luc en* 1602. *Collaborateur de Rubens et de Van Dyck. Décédé à Anvers le* 19 *août* 1657.

102. *Chien hargneux.*
Plume et lavis de bistre. La partie droite a peut-être été retouchée à l'encre plus foncée par une main étrangère. 0,239 × 0,387. Filigrane : Grappe de raisins. En bas vers la gauche, à la plume, d'une écriture du XVIIIe siècle : *Snijers-Deli.*
Bibl. : Delen, *Catalogue,* n° 287, pl. XL.
Exp. : Anvers, 1927, n° 134. — Anvers, 1936, n° 37. — Rotterdam, 1948-1949, n° 139. — Paris, 1949, n° 114. — Bruxelles, 1949, n° 107.
Prov. : Coll. Jacques Trachez-Cl. van Cauwenberghs, Anvers.
Anvers, Cabinet des Estampes.

JEAN WYLDENS

Peintre. Né à Anvers en 1586. *Maître à la Gilde de Saint-Luc en* 1604. *Collaborateur de Rubens, de Jordaens, de Snijders et d'autres. Décédé à Anvers le* 16 *octobre* 1653.

103. *L'ancien faubourg du Dam à Anvers.*
A l'avant-plan, à droite, l'ancien pont du Dam (Dambrug) ; au milieu des personnages et une charrette; au second plan et au fond : la

chapelle de Saint-Job, la maison du chapelain et la borne du marquisat.
Plume au bistre, lavis d'encre de Chine. 0,210 × 0,300. En haut l'inscription : *dam brug.* Filigrane : P.R.

Bibl. : Delen, ***Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,*** **1938, p. 171, fig. 2.**

Prov. : Coll. Dr. Welcker, Amsterdam.

Anvers, Cabinet des Estampes.

PAUL DE VOS

Peintre, né à Hulst vers 1590. Frère cadet de Corneille de Vos. Collaborateur de son beau-frère François Snyders et de Rubens. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1620. Décédé à Anvers le 30 juin 1678.

104. ***Gibier, légumes et fruits.***

Plume et lavis au bistre, fond aquarelle bleu pâle. 0,204 × 0,318.
Ce dessin, et celui qui est exposé sous le numéro suivant appartiennent à une série de dix natures mortes, conservée au Cabinet des Estampes d'Anvers. Avec deux autres dessins conservés au Cabinet d'Amsterdam elle constituait un album, dispersé en 1904, et dont le premier feuillet (à Amsterdam) porte l'inscription : « *Ick Pauwels de Vos hebbe voor Peter rubbens ghewrocht* 6 *daaghen* » [Moi, Paul de Vos, j'ai travaillé pour Pierre Rubens pendant 6 jours].
Max Rooses a émis l'hypothèse, à notre avis discutable, que ces dessins ont été faits par Paul de Vos d'après les tableaux de son beau-frère François Snyders, afin d'en conserver un document.

Gibier, fruits, légumes, un homard sur un plat.

Plume et lavis au bistre, fond aquarelle bleu pâle. 0,203 × 0,277.

Bibl. : Delen, ***Catalogue,*** **n°s 298 et 300, pl. XLV. — Max Rooses,** ***Teekeningen van Antwerpsche Meesters. Paul de Vos (De Vlaamsche School,*** **1891, p. 90);** ***De Teekeningen der Vlaamsche Meesters,*** **dans** ***Onze Kunst,*** **I (1904), p. 70-71.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

LUC VAN UDEN

Peintre et aquafortiste. Né à Anvers le 18 octobre 1595. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1627. Collaborateur de Rubens, Teniers et Jordaens. Décédé à Anvers le 4 novembre 1672.

105. *Paysage.*

A l'avant-plan, des prairies où des paysans font la fenaison; au second plan, une côte avec des arbres et des maisons.
Plume au bistre, aquarelle (gris, blanc et bleu). 0,200 × 0,347.

Bibl. : Delen, ***Catalogue,*** **n° 333, pl. LXII.**

Exp. : Anvers, 1936, n° 62. — Rotterdam, 1948-1949, n° 142.

Prov. : Coll. Cobenzl. — Ermitage, Leningrad (cachet du tzar Paul I, Lugt, 2061).

Anvers, Cabinet des Estampes.

JACQUES JORDAENS

Peintre et aquafortiste. Né à Anvers le 19 *mai* 1593. *Elève et gendre d'Adam van Noort. Maître à la Gilde de Saint-Luc en* 1625. *Décédé à Anvers le* 18 *octobre* 1678.

106. *Saint Martin de Tours guérissant un possédé.*

Le saint se trouve avec deux moines sous un portail Renaissance au bout d'un escalier de quelques marches. Le possédé se débat, à gauche. A droite, un gentilhomme et un guerrier casqué.
Etude pour le tableau au Musée d'Art ancien de Bruxelles, n° 234. Un autre dessin, se rapportant davantage du tableau de Bruxelles, se trouve au British Museum à Londres (*Catalogue Hind,* n° 3, p. 111).
Aquarelle : vermillon, vert, ocre, jaune, sepia. 0,450 × 0,315.

Bibl. : Max Rooses, *Jordaens,* p. 43. — Delen, *L'Art belge,* 1935, n° 3; *Catalogue,* n° 321, pl. LV. — R.A. d'Hulst, dans *Bulletin Museum Boymans,* oct. 1953, p. 49.

Exp. : Anvers, 1927, n° 52; Anvers, 1936, n° 48.

Reproduction, pl. 23.

Anvers, Cabinet des Estampes.

107. *Calypso fait charger le bateau d'Ulysse.*

Appartient à une suite de tableaux et dessins traitant l'histoire d'Ulysse et Calypso exécutée entre 1630-1635. Deux autres dessins de la même série se trouvent au Musée de Besançon et à l'Ecole nationale des Beaux-Arts à Paris.
Pinceau bistre, gouache, blanc, jaune citron, rouge anglais, bleu, vert. 0,235 × 0,210 (à droite et à gauche, bords ajoutés).

Bibl. : Delen, *Catalogue,* n° 316, pl. LI (sous le titre *L'Embarquement dans l'Arche de Noë*) ; R.-A. d'Hulst, *De Teekeningen van Jacob Jordaens in het Museum Boymans,* dans *Bulletin Museum Boymans, Rotterdam,* oct. 1953, p. 49.

Exp. : Anvers, 1936, n° 53. — Rotterdam, 1948-1949, n° 101. — Paris, 1949, n° 136. — Bruxelles, 1949, n° 128.

Prov. : Coll. Rouit-Berger, Paris.

Anvers, Cabinet des Estampes.

108. *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.*

Au milieu, Moïse dans une attitude invocatoire, à droite du bétail, à gauche des personnages, dont une femme tendant une cruche, et du bétail. Au verso, étude pour une composition mythologique.
Etude préparatoire pour le tableau au Musée de Karlsruhe (*Cat.* 1929, n° 186) ; peint vers 1618-1620. Un autre dessin (première ébauche ?) se trouve au Victoria and Albert Museum à Londres.
Pinceau et lavis au bistre sur un fond de craie noire. 0,204 × 0,320.

Bibl. : R.A. d'Hulst, *Zeichnungen von Jacob Jordaens aus seiner Frühzeit, bis etwa* 1618, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, Bd. 16, Heft 2, p. 219-220, fig. 19.

Exp. : Utrecht, 1952, n° 20. — Anvers, 1952, n° 20.

Anvers, Cabinet des Estampes.

ANTOINE VAN DYCK

Peintre et aquafortiste. Né à Anvers le 22 mars 1599. Elève de Henri van Balen. Travaille à l'atelier de Rubens de 1618 à 1620. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1618. Décédé à Blackfiars (Londres) le 9 décembre 1641.

109. *Le Portement de la Croix.*

Dessin préparatoire pour le tableau de l'église Saint-Paul à Anvers, peint en 1617. — D'autres dessins en rapport avec ce tableau à Brême, Kunsthalle; Providence, Musée de Rhode-Island; Lille, Musée Wicar; Chatsworth, Devonshire Collection; Londres, Sir Robert Witt et à la Bibliothèque de Turin.
Plume au bistre, lavis d'encre de Chine, retouches à la gouache blanche sur papier jaunâtre. 0,210 × 0,170. Probablement coupé à la partie supérieure. Mis au carreau. En bas, à gauche, d'une main étrangère : *vandyck* et deux fois le chiffre 90.

Bibl. : Delen, *Old Master Drawings*, n° 19, déc. 1930, p. 58-59; *Revue Belge d'Arch. et d'Hist. de l'Art*, I, fasc. 3, 1931, p. 193-199; *Catalogue*, n° 375, pl. LXX; *Teekeningen van Vlaamsche Meesters*, p. 127. — M. Delacre, *Le Dessin dans l'œuvre de Van Dyck*, p. 105.

Exp. : Anvers, 1936, n° 71. — Anvers, 1949, n° 79.

Anvers, Cabinet des Estampes.

110. *Portrait de Philippe Le Roy, Seigneur de Ravels.*

Amateur d'art et conseiller d'Etat de Philippe IV, roi d'Espagne.
Craie noire. 0,260 × 0,188.
A rapprocher du tableau de la Wallace Collection à Londres (Glück, 329) et de la gravure des *Icones* (voir n° 180). — Un dessin à la sanguine et à la craie noire, en rapport avec la gravure de L. Vorsterman, dans la collection P. Jaspar; probablement une copie d'après cette gravure (Delacre, *Recherches*, pl. IV, fig. I).
Craie noire. 0,260 × 0,188.

Bibl. : Chennevières et Montaiglon, *Abecedario*, II, p. 205, note 1. — Delacre et Lavallée, *Dessins de Maîtres anciens*, n° 18. — Delacre, *Recherches sur le rôle du dessin dans l'Iconographie de Van Dyck*, p. 37, 41, 67, pl. I et XXXVI, fig. 2. — Glück, *Van Dyck*, p. 555, note 329; Göpel, *Ein Bildnisauftrag für van Dyck*, p. 32 et 103-104, notes 94 et 96, pl. 50.

Prov. : Coll. P.-J. Mariette (Lugt, 1352). — Liège, Henri Duval. — Gand, Maurice Delacre.

Anvers, Cabinet des Estampes.

111. *Le Christ et la femme adultère.*

Plume au bistre. 0,137 × 0,221. En bas, à gauche, la signature *Ant° van Dijck F.:*

Bibl. : Delen, *Catalogue*, n° 377, pl. LXXI. — J. de Bosschere, *De Techniek der Antwerpsche Teekenaars*, dans *Onze Kunst*, 1910, II, p. 18-19.

Exp. : Anvers, 1927, n° 30. — Anvers, 1936, n° 70. — Anvers, 1949, n° 74.

Prov. : Coll. R.d.V. (dans un ovale), marque non identifiée (Lugt, 747 ?). — Max Rooses, *Anvers.*

Anvers, Cabinet des Estampes.

DAVID TENIERS LE VIEUX

Peintre, né à Anvers en 1582. Père de David le Jeune. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1606. Décédé à Anvers en 1649.

112. *Le village.*
Au premier plan, quelques arbres; au second plan, des maisons entourées de verdure.
Plume et lavis de bistre. 0,176 × 0,303.
Anvers, Cabinet des Estampes.

DAVID TENIERS LE JEUNE

Peintre et aquafortiste. Né à Anvers en 1610. Fils de David le Vieux. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1633, doyen en 1644. Fonda en 1665 l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Décédé à Bruxelles le 25 avril 1690.

113. *Scène de village.*
A gauche, sous un arbre, un groupe de paysans. A droite est assise, à côté d'un berceau, une paysanne tenant un enfant dans les bras.
Craie noire. 0,187 × 0,151. Signé au bas : DTENIERS.
Bibl. : Delen, *Catalogue*, n° 418, pl. LXXX.
Exp. : Anvers, 1927, n° 143. — Anvers, 1936, n° 79.
Prov. : Coll. Jacques Trachez et Cl. van Cauwenberghs, Anvers.
Anvers, Cabinet des Estampes.

THEODORE VAN THULDEN

Peintre et aquafortiste. Né à Bois-le-Duc, le 9 août 1606. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1638. Collaborateur de Rubens et de Jordaens. Décédé à Bois-le-Duc en 1676.

114. *Saint Thomas.*
Dessin préparatoire pour la gravure sur cuivre de Pierre de Bailliu.
Plume et lavis de bistre, crayon noir. 0,229 × 0,135.
Prov. : Coll. Sir E.J. Poynter (Lugt, 874).
Anvers, Cabinet des Estampes.

JAN FYT

Peintre et aquafortiste. Né à Anvers en 1611. Elève de François Snyders. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1629-31. Décédé à Anvers le 11 septembre 1661.

115. *Chien hargneux.*
Craie noire et blanche, gouache brun-rouge, fond craie bleue. 0,333 × 0,394.
Bibl. : Delen, *Catalogue*, n° 422, pl. LXXXII.
Exp. : Anvers, 1936, n° 83.
Prov. : Coll. Betzky; Académie des Beaux-Arts, Ermitage, Leningrad.
Anvers, Cabinet des Estampes.

116. *Chien courant.*

Un dessin de la même série est conservé au Cabinet des Estampes du Musée Staedel à Francfort-sur-le-Main.
Craie noire et blanche, gouache brun-rouge, fond craie bleue. 0,263 × 0,403.

Bibl. : Delen, *Catalogue,* n° 423, pl. LXXXI

Exp. : Anvers, 1936, n° 84. — Rotterdam, 1948-1949, n° 97. — Bruxelles, 1949, n° 137.

Prov. : Coll. Betzky. — Académie des Beaux-Arts, Ermitage, Leningrad.

Anvers, Cabinet des Estampes.

BONAVENTURE PEETERS

Peintre et aquafortiste. Né à Anvers en 1614. *Maître à la Gilde de Saint-Luc en* 1634. *Décédé à Hoboken, le* 25 *juillet* 1652.

117. *Navire à voiles dans une tempête.*

Au recto et au verso, manuscrit autographe à la plume d'une pièce de vers de Bonaventure Peeters.
Gouache (vert, bleu, gris, vermillon). 0,234 × 0,177.

Bibl. : Delen, *Catalogue,* n° 432, pl. LXXXIV.

Exp. : Anvers, 1927, n° 113. — Anvers, 1936, n° 88.

Anvers, Cabinet des Estampes.

LA GRAVURE ANVERSOISE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Au XVI[e] *siècle, Anvers est une ville intensément cosmopolite. Centre économique et commercial du monde occidental, c'est aussi un carrefour où se croisent les idées traditionnelles du Nord et les aspirations nouvelles qui arrivent du Sud. Dans ce milieu plein d'effervescence, la rencontre de ces deux courants contradictoires favorise le développement des arts.*

Pour s'en convaincre il suffit de comparer le style de deux gravures traitant le même sujet et taillées dans le bois la même année (en 1515) *par deux artistes anonymes. Il s'agit de deux vues célèbres de la rade d'Anvers : l'une illustre le* Loeflicken Sanck *de Bernard de Opitiis, livre admirable édité par Jan de Gheet à l'occasion de l'entrée de l'empereur Maximilien et de son petit-fils le duc Charles à Anvers le* 3 *février* 1515; *l'autre est une grande estampe dont le Cabinet des Estampes d'Anvers possède l'unique épreuve (n°* 9). *Dans la première de ces planches, la conception synthétique et décorative du Gothique domine sans aucune concession*

à l'esprit nouveau; la seconde au contraire est un exemple typique de l'art analytique et scrupuleusement réaliste de la Renaissance.

*Faut-il en conclure que dans cette première moitié du XVI*e *siècle la gravure anversoire ait évolué selon ces seules données ? Rien ne serait moins exact. Au fond, l'âme mystique du Nord refuse de se plier aux exigences rationalistes et païennes de la Renaissance. Et ceux-là même qui acceptent l'idéal nouveau ne parviennent que difficilement à en saisir l'essence. Nos premiers romanistes, eux-mêmes, c'est-à-dire ceux de nos artistes qui firent le voyage de Rome et qui eurent l'occasion de l'instruire aux sources directes de l'Antiquité, ne réussirent pas à se défaire de leur passé nordique. Jean Gossaert, qui nous a laissé quelques gravures au burin et sans doute aussi quelques bois, en est un exemple frappant. Lucas de Leyde, le plus grand graveur néerlandais de cette période, — qui n'était pourtant pas romaniste, — ayant fait vers la fin de sa vie le voyage d'Italie, tentera des efforts désespérés pour conférer à ses figures une plasticité exagérée et une allure grandiloquente de héros antiques.*

Voilà pourquoi un génie de transition tel que Dürer, — qui d'ailleurs a visité Anvers en 1521, — connut dans cette ville un succès inouï. Il domina nettement l'illustration du livre de cette époque, et son influence fut également très grande dans le domaine de l'estampe. Presque tous les graveurs de quelque renom travaillant ou ayant travaillé à Anvers : un Jean Gossaert de Maubeuge, un Jean Swart, le maître de Groningue, un Dirk Vellert, le fameux peintre-verrier et aquafortiste, un Lucas de Leyde, tant d'autres encore, subirent l'influence de la puissante personnalité du maître allemand. Même les Mœurs et fachons du faire des Turcz *de Pierre Coecke d'Alost, dessinées en* 1533 *et éditées en* 1553, *et qui passent pour une des toutes premières œuvres où la conception classique se manifeste sans entraves, sont encore tributaires dans leurs détails de l'œuvre du maître de Nuremberg.*

Vers le milieu du siècle toutefois, l'influence de Dürer cesse définitivement de se faire sentir. La prospérité d'Anvers est alors à son apogée et, dans le domaine des arts, l'emprise de la Renaissance devient de plus en plus prépondérante. Mais à côté des artistes italianisants, bien des maîtres restent fidèles à l'idéal de leur pays, à cet esprit à la fois mystique et réaliste du Gothique tardif dont Jérôme Bosch fut l'interprète inégalé ! Faut-il répéter que Pierre Bruegel le Vieux fut le représentant le plus génial de cette école vraiment nationale qui n'emprunta à la Renaissance que ce qui l'intéressait sans se laisser subjuguer par elle ?

A la mort de Pierre Coecke d'Alost, son premier maître, le

jeune Bruegel entra en 1550 *dans l'atelier de Jérôme Cock, il fut reçu franc-maître en* 1551 *en même temps que Georges Ghisi, un graveur de Mantoue qui travaillait lui aussi pour Cock.*

*L'entrée dans le même atelier, — et à la même époque, — de celui qui sera un jour le maître incontesté du courant vraiment national dans les arts plastiques de la seconde moitié du XVI*e *siècle, et d'un artiste italien, imbu d'idées et de conceptions de son pays d'origine, symbolise bien l'évolution des arts graphiques aux Pays-Bas et surtout l'activité de Jérôme Cock, l'homme qui joua un rôle de tout premier plan dans ce domaine.*

Jérôme Cock (1507-1571) *fut la figure la plus marquante de la gravure flamande au XVI*e *siècle. Graveur lui-même, il était surtout grand éditeur d'estampes; les gravures sorties de ses presses franchirent les frontières par centaines et propagèrent dans le monde entier les qualités exceptionnelles de l'art graphique flamand. Homme éclectique, rhétoricien à ses heures, il protégea également les mouvements nationaux et italianisants, et les œuvres de la plupart des graveurs de cette époque parurent chez lui, à l'officine qui avait pour enseigne* « les Quatre Vents », *et qui se trouvait à l'angle de la courte rue Neuve et du Rempart Sainte-Catherine.*

A la mort de cet éminent artiste dont le mérite et l'importance égalent ceux d'un Plantin, sa veuve Volxcken Dirickx continua à diriger cette entreprise. Mais le véritable continuateur et héritier spirituel de Jérôme Cock fut Philippe Galle (1537-1612). *Originaire de Harlem, il travailla depuis* 1557 *pour Cock avant de devenir en* 1571 *bourgeois d'Anvers et franc-maître à la corporation de Saint-Luc. Son officine,* Au Lys blanc, *dans la rue des Tanneurs, fut peut-être moins productive que celle de Jérôme Cock mais elle domina tout autant l'édition de l'estampe dans ce dernier quart de siècle. Graveur de grand talent, Philippe Galle travailla plus tard en étroite collaboration avec ses fils Théodore et Corneille et ses gendres Adrien Collaert et Charles de Mallery.*

Le caractère familial de cette production amena peut-être un certain nivellement dans la gravure flamande de la fin du siècle. Certes les graveurs possèdent une technique brillante — les extraordinaires tours de force des trois frères Wiericx suffiraient à le prouver. Mais, il manque à leur style et à leur manière la note vivante et spécifiquement individuelle qui marque une œuvre vraiment originale. Et ce n'èst pas sans raison qu'un critique éclairé a appelé ces artistes trop disciplinés les « machinistes ».

*Vers le milieu du XVI*e *siècle la gravure sur bois — procédé « gothique » par excellence — sera éclipsée par la gravure sur cuivre dont la finesse et l'allure aristocratique conviendront mieux*

à l'esprit de la Renaissance. Cela signifie que les beaux bois coloriés de cette époque — ceux des Liefrinck, des Mollijns, des Sylvestre van Parijs, etc. — disparaîtront sans espoir de retour, et que dorénavant l'évolution de l'art graphique sera intimement —, pour ne pas dire exclusivement, — liée à celle de la gravure sur cuivre.

Mais, à partir de cette même période, la gravure en taille-douce, — comme d'ailleurs avant elle la xylographie, — perdra de plus en plus l'originalité qui la caractérisait encore du temps de Dürer et de Lucas de Leyde. Dorénavant, elle se mettra au service d'œuvres d'autres artistes, — de peintres surtout dont elle se fera l'interprète fidèle. Dès lors, ces graveurs de reproduction s'efforceront de rendre scrupuleusement l'effet qu'exigent le sujet et le goût du temps.

Parmi les premiers représentants de cette nouvelle tendance, il convient de citer Corneille Cort (1533-1578), *graveur hollandais dont Jérôme Cock édita un certain nombre d'estampes avant son départ en Italie, où il devint le graveur attitré du Titien et s'inspira de la matière picturale de ce grand coloriste en procédant par grandes hachures parallèles.*

La suggestion de la matière fut d'ailleur un des principaux soucis des graveurs de cette période. Henri Goltzius (1558-1617), *concitoyen de Cort et ami de Philippe Galle et de Plantin, sut rendre, grâce à un jeu habile des tailles, avec la même fidélité surprenante, jusqu'à la matière d'étoffes luisantes, comme la soie et le satin ou au miroitement métallique des casques et des cuirasses. Inutile de souligner que nos graveurs « machinistes » étaient passés maîtres dans des virtuosités de ce genre.*

*Telle était la situation de la gravure anversoise à l'aurore du XVII*e *siècle; telles en étaient les possibilités techniques lorsque Rubens, peu après son retour au pays, résolut de fonder une école de gravure afin de propager son œuvre peint.*

Les tours de force artificiels du maniérisme fin de siècle ne l'intéressèrent que médiocrement; après quelques essais isolés avec des graveurs anversois ou étrangers, il résolut de rechercher un jeune homme de talent, mais non encore gâté par le succès, qui accepterait sans discussion les directives qui lui seraient données. Plusieurs années passèrent avant qu'il ait réussi à découvrir ce collaborateur idéal. Il le trouva enfin dans la personne de Lucas Vorsterman, un jeune Frison qui venait de s'établir à Anvers et lui fournit ses premières estampes en 1620.

C'est ainsi que naquit la gravure rubénienne, essentiellement baroque. Pour atteindre ce but, Vorsterman ne fit pas de miracles.

Il se basa sur l'acquit technique de ses prédécesseurs en le dépouillant de ses aspects artificiels; il put ainsi communiquer à la matière graphique la chaleur et même la sensualité dont le maître savait doter la moindre de ses compositions. Après celui de Vorsterman, que de noms fameux dans cette glorieuse école de gravure de Rubens ! Fera-t-on jamais assez d'éloge d'hommes tels que Paul Pontius, Boèce et Schelte a Bolswert, Jean Witdoeck, et de tant d'autres, parmi lesquels il convient de distinguer le grand Christophe Jegher, le seul graveur sur bois dans cette pléiade remarquable de graveurs au burin ?

Après la mort de Rubens, l'école qu'il avait animée de son souffle puissant s'éteignit lentement. Bientôt d'ailleurs, la ville d'Anvers cessera d'être propice au développement des arts et des choses de l'esprit, la fermeture définitive de l'Escaut l'ayant ruinée. Et les temps étaient proches où les héritiers de cette fameuse école graphique de Rubens seront contraints de s'exiler, la terre natale leur offrant à peine les moyens de subsister. La France surtout profitera de cette émigration. Il suffit de citer le nom de Gérard Edelinck pour évoquer la part de l'estampe post-rubénienne dans l'évolution de la gravure française dans la seconde moitié du XVII[e] siècle.

FR. VAN DEN WIJNGAERT.

I. *LA GRAVURE SUR BOIS AU XVI[e] SIÈCLE*

JEAN MOLLIJNS

Graveur sur bois et imprimeur à Anvers. Elève de J. Liefrinck. Membre de la Gilde de Saint-Luc de 1532 *à* 1558.

118. *Portrait de Francesco Donato, doge de Venise,* 1554.
Gravure sur bois coloriée au pochoir. 0,527 × 0,354.
Seule épreuve connue.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 114-115.
Anvers, Cabinet des Estampes.

119. *Portrait du Pape Paul III.*
Gravure sur bois coloriée au pochoir. 0,526 × 0,362.
Seule épreuve connue.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 115.
Anvers, Cabinet des Estampes.

SYLVESTRE VAN PARIJS

Graveur sur bois à Anvers. Elève de J. Liefrinck, en 1528; franc-maître en 1538. Travaille encore après 1571.

120. *Le Bey de Tunis,* 1535.
Gravure sur bois coloriée à la main. 0,390 × 0,297.
Probablement gravé d'après un dessin (ou un tableau ?) de J.C. Vermeyen. — L'une des deux épreuves connues.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 116.
Anvers, Cabinet des Estampes.

121. *Le Divin Philosophe.*
Gravure sur bois coloriée à la main. 0,498 × 0,350.
Seule épreuve connue.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 116. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden* n° 305.
Anvers, Cabinet des Estampes.

JEAN LIEFRINCK

Fils de Guillaume Liefrinck. Né à Anvers (?) vers 1518. Franc-maître à la Gilde de Saint-Luc, en 1538. Décédé en février 1573.

122. *Portrait équestre de Charles-Quint en manteau noir.*
Gravure sur bois coloriée au pochoir. 0,408 × 0,296.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 26.
Anvers, Cabinet des Estampes.

123. *Portrait équestre de Charles-Quint en armure.*
Gravure sur bois coloriée au pochoir. 0,406 × 0,277.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 26.
Anvers, Cabinet des Estampes.

124. *La « Grosse court Abbesse ».*
Gravure sur bois coloriée au pochoir. 0,400 × 0,280.
Epreuve probablement unique.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 26.
Anvers, Cabinet des Estampes.

125. *Le Tâte Poule.*
Gravure sur bois coloriée au pochoir. 0,399 × 0,358.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 26.
Anvers, Cabinet des Estampes.

JEAN SWART

Né à Groningue en 1500. *Probablement établi à Anvers dès* 1523. *Mais a commencé à illustrer des livres anversois en* 1520. *En* 1528, *il réalisa les bois de la Bible éditée par Vorsterman. Ses estampes gravées sur bois furent également imprimées à Anvers, par Guillaume Liefrinck et par d'autres éditeurs.*

126. *Le Christ prêchant au bord de la mer.*
Gravure sur bois. 0,237 × 0,362.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 27. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden,* n° 116.
Reproduction, pl. 8.

Anvers, Cabinet des Estampes.

PIERRE COECKE D'ALOST

Né à Alost, le 14 *août* 1502. *Elève de Bernard van Orley. Peintre et architecte. Etabli à Bruxelles, de* 1517 *à* 1521. *Séjourna en Italie et à Bruxelles, puis à Anvers, où il fut membre de la corporation de Saint-Luc en* 1527. *En* 1533, *le tapissier bruxellois van der Moeyen l'envoya à Constantinople. D'après les dessins qu'il y fit, un maître anonyme (Guillaume Liefrinck ?) grava une suite de bois, éditée en* 1553, *après sa mort, sous le titre* Les Mœurs et fachons de faire des Turcz, *etc. Décédé à Bruxelles, le* 6 *décembre* 1550. *Voir également le n°* 164.

127. Quatre bois pour *Les Mœurs et fachons de faire des Turcz,* etc.
Edité par Mayken Verhulst, la veuve de l'artiste, en 1553. La série entière se compose de dix bois : longueur totale 4 m.; hauteur 0 m. 30.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 54. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden,* n[os] 268-281.

Anvers, Cabinet des Estampes.

FRANÇOIS CRABBE VAN ESPLEGHEM

Peintre et graveur à Malines. Franc-maître en 1501. *Doyen en* 1539 *et* 1549. *Subit l'influence de Dürer, de Jean Gossaert, de Dirick Vellert et des maniéristes anversois.*

128. *Episodes de la vie de saint Jean-Baptiste.*
Gravure sur bois. 0,270 × 0,377.
Bibl. : Delen, *Gravure,* II[1], p. 43. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden,* n° 230.

Anvers, Cabinet des Estampes.

GRAVEUR ANONYME DU XVI[e] SIÈCLE

129. Cinq scènes de la vie de la Vierge : *L'Annonciation. - La Visitation. - L'Adoration des Bergers,* 1571. *- L'Adoration des Mages. -*

130. *La Circoncision.*
Gravures en camaïeu, le fond imprimé en vert olive à l'aide d'un bois, la composition à l'eau-forte appliquée ensuite. 0,238 × 0,237.
Quoique ces estampes portent le monogramme de Crispin van den Broeck et lui soient généralement attribuées, il est assez probable qu'elles furent exécutées par un graveur anonyme d'après les dessins du peintre précité.
Bibl. : Delen, *Gravure*, II[1], p. 102.
Anvers, Cabinet des Estampes.

GRAVEUR ANONYME DU XVI[e] SIÈCLE

Les quatre banquets du Christ : Les Noces de Cana. - Jésus chez Simon le Pharisien. - La Cène. - Jésus et les Disciples à Emmaüs.
Gravures en camaïeu, le fond imprimé en vert olive à l'aide d'un bois, la composition à l'eau-forte appliquée ensuite. 0,236 × 0,237.
Sur l'attribution, voir les numéros précédents; mais ces gravures ne portent pas de monogramme et ont été exécutées d'après des dessins de François Floris.
Bibl. : Delen, *Gravure*, II[1], p. 102.
Anvers, Cabinet des Estampes.

II. *LA GRAVURE SUR CUIVRE DU XVI[e] SIÈCLE*

DIRICK VELLERT

Peintre et graveur. Né à Anvers. Maître à la corporation de Saint-Luc en 1511. *Doyen en* 1518 *et* 1526. *Auteur de remarquables peintures sur verre pour la cathédrale d'Anvers et l'église d'Hoogstraten.*

131. *Le Déluge*, 1544.
Gravure au burin. 0,285 × 0,396.
Bibl. : Delen, *Gravure*, II[1], p. 44.
Anvers, Cabinet des Estampes.

FRANÇOIS HUYS

Graveur sur cuivre. Né à Anvers en 1522. *Maître à la Gilde de Saint-Luc en* 1546. *Décédé en* 1562.

132. *Combat naval dans le Détroit de Messine.*
Gravure au burin d'après Pierre Bruegel le Vieux. 0,424 × 0,712. Signé et daté 1561. Deuxième état.
Bibl. : R. van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, n° 96.
Anvers, Cabinet des Estampes.

133. ***Nef de bande ou de haut-bord.***

Gravure au burin d'après Pierre Bruegel le Vieux, attribuée à François Huys. 0,242 × 0,192. Datée 1564 (au dessin du gouvernail) et 1565. Premier état.

Bibl. **: R. van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, n° 98.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

134. *Nef de bande vue de trois-quarts à gauche par derrière.*

Gravure au burin d'après Pierre Bruegel le Vieux. 0,313 × 0,244; Monogramme F.H.
Premier état.

Bibl. **: R. van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, n° 100.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

135. *Nef de bande armée de canon, vue de trois quarts par derrière.*

Gravure au burin d'après Pierre Bruegel le Vieux. 0,290 × 0,218. Deuxième état. Monogramme F.H.

Bibl. **: R. van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, n° 99.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

JÉROME COCK

***Peintre, graveur marchand d'estampes et rhétoricien, né à Anvers vers* 1510, *mort dans cette ville en* 1570. *Voir ci-dessus, p.* 74.**

136. *Grand paysage alpestre.*

Gravure sur cuivre et à l'eau-forte d'après Pierre Bruegel le Vieux et attribuée à Jérôme Cock qui en est l'éditeur. 0,320 × 0,454.

Bibl. **: R. van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, n° 18.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

III. *LA GRAVURE SUR CUIVRE A LA FIN DU XVI*e *SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XVII*e *SIÈCLE*

PHILIPPE GALLE

Né à Harlem en 1537. *Une des personnalités les plus intéressantes de la vie intellectuelle anversoise au XVI*e *siècle. En relations très étroites avec Jérôme Cock et Christophe Plantin. Non seulement graveur de grand talent, mais en même temps éditeur d'innombrables estampes. En* 1570, *maître à la Gilde de Saint-Luc. Doyen en* 1585-1587. *Dirige à Anvers un remarquable atelier de gravure*

sur cuivre où ses fils Théodore et Corneille Galle et ses gendres Adrien Collaert et Charles de Mallery collaborent avec lui. Décédé à Anvers en 1612.

137. *L'Alchimiste.*
Gravure au burin d'après Pierre Bruegel le Vieux et attribuée à Philippe Galle. 0,324 × 0,446.
Premier état.
Bibl. : R. van Bastelaer, *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien,* n° 197.
Anvers, Cabinet des Estampes.

ANTOINE WIERICX

Né à Anvers à une date inconnue. Frère de Jean et de Jérôme Wiericx. Maître à la Gilde de Saint-Luc en 1590. *Décédé en mars* 1604. *Il avait un fils, qui s'appelait également Antoine, né en mars* 1596 *et graveur sur cuivre comme son père et ses oncles; maître à la Gilde de Saint-Luc en* 1621, *il mourut à Anvers, en* 1624. *Les œuvres du père et du fils se distinguent difficilement et sont généralement mises sous le nom d'un seul graveur.*

138. *Saint Martin partageant son manteau.*
Gravure au burin d'après Martin de Vos. 0,279 × 0,187. Datée 1585.
Bibl. : Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des Wiericx,* n° 1044.
Anvers, Cabinet des Estampes.

139. *Sainte Madeleine.*
Gravure au burin. 0,276 × 0,199.
Premier état.
Bibl. : Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des Wiericx,* n° 1023.
Anvers, Cabinet des Estampes.

JEAN WIERICX

Né à Anvers, vers 1549. *Membre de la Gilde de Saint-Luc en* 1572. *Graveur au burin d'un talent extraordinaire. Travailla beaucoup pour les Jésuites et pour les imprimeurs anversois, en particulier pour Christophe Plantin. Mort après* 1615.

140. *Sainte Madeleine.*
Gravure au burin d'après Martin de Vos. 0,222 × 0,178.
Bibl. : Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des Wiericx,* n° 1030.
Anvers, Cabinet des Estampes.

141. *Elie enlevé au ciel.*

Gravure au burin d'après Martin de Vos.
Pièce appartenant à la suite du *Triumphus martyrum*. 0,250 × 0,202.
Bibl. : Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des Wiericx*, n° 103.

Anvers, Cabinet des Estampes.

JÉROME WIERICX

Né à Anvers, en 1553. *Frère de Jean et d'Antoine Wiericx. En* 1572, *avec son frère Jean, membre de la Gilde de Saint-Luc. Avec ses deux frères, un des graveurs les plus féconds du XVI*[e] *siècle et, malgré sa vie déréglée, un des plus brillants burinistes de son temps. Accusé de meurtre, il s'enfuit à Delft, en* 1578, *mais revint plus tard à Anvers, pour y mourir en* 1620.

142. *Portrait d'Henriette de Balzac d'Entragues, maîtresse d'Henri IV, roi de France.*

Gravure au burin, datée 1600. 0,347 × 0,253.
Bibl. : Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des Wiericx*, n° 1860.

Anvers, Cabinet des Estampes.

143. *Portrait d'Henri III, roi de France.*

Gravure au burin. 0,343 × 0,235.
Bibl. : Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des Wiericx*, n° 1918.

Anvers, Cabinet des Estampes.

IV. *L'ÉCOLE DE RUBENS*

LUCAS VORSTERMAN

Né à Bommel (Gueldre), en 1595. *Inscrit à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en* 1618. *A partir de* 1620, *il travailla régulièrement pour Rubens. Cette collaboration cessa en* 1622, *après une dispute entre le peintre et son graveur. En* 1624, *il s'établit en Angleterre, retourna à Anvers en* 1630 *et y travailla à l'*Iconographie *d'Antoine van Dyck, pour laquelle il ne burina pas moins de* 28 *portraits. Graveur remarquable, peut-être le plus grand de l'école de Rubens. Décédé à Anvers, en* 1675.

144. *Le Retour d'Egypte.*

Gravure au burin d'après P.-P. Rubens, datée 1620. Tableau original au Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. (U.S.A.). 0,416 × 0,314.
Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 26, n° 124. — Dutuit, VI, p. 49, n° 30. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens*, n° 182, et V, p. 151. — H. Hymans, *Catalogue raisonné*, n° 12. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n° 715.

Anvers, Cabinet des Estampes.

145. *Portrait d'Elisabeth de Bourbon, reine d'Espagne.*

Gravure au burin d'après P.-P. Rubens datée 1632. Le tableau original a disparu; des répliques d'atelier sont conservées à Munich (Pinacothèque) et à Léningrad (Ermitage). 0,454 × 0,343.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 173, n° 173. — Dutuit, VI, p. 179, n° 17. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens*, n° 925. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n° 542.

Anvers, Cabinet des Estampes.

146. *Suzanne et les vieillards.*

Gravure au burin d'après une composition inconnue de P.-P. Rubens, datée 1620. 0,390 × 0,279. Deuxième état (date effacée).

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 10, n° 84. — Dutuit, VI, p. 36, n° 33. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens*, n° 132. — H. Hymans, *Catalogue raisonné*, n° 5.

Anvers, Cabinet des Estampes.

PAUL PONTIUS

Né à Anvers, le 27 *mai* 1603. *Elève de Lucas Vorsterman. Maître à la Gilde de Saint-Luc, en* 1626. *De* 1624 *à* 1631, *il travailla pour Rubens. Quand ce dernier eut rompu avec Vorsterman, il devint le principal graveur au burin de l'école de Rubens. Décédé le* 16 *janvier* 1658.

147. *Portrait de Philippe IV, roi d'Espagne.*

Gravure au burin d'après P.-P. Rubens, datée 1632. Le tableau original a disparu; des répliques d'atelier se trouvent à Munich (Pinacothèque) et à Léningrad (Ermitage). 0,453 × 0,338.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 173, n° 172. — Dutuit, VI, p. 178. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens*, n° 1025. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n° 534.

Anvers, Cabinet des Estampes.

BOËCE A BOLSWERT

Né à Bolsward (Frise), vers 1580. *Frère aîné de Schelte a Bolswert. Travailla à Bruxelles, en* 1618. *Maître à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en* 1620, *où toutefois il ne s'établit définitivement que vers* 1628. *Exécuta quelques gravures magistrales d'après des œuvres de Rubens. Mort à Bruxelles, le* 25 *mars* 1633.

148. *Le Jugement de Salomon.*

Gravure au burin d'après P.-P. Rubens. Tableau original au Musée de Copenhague. 0,433 × 0,514.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 7, n° 51. — Dutuit, VI, p. 32, n° 24. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens*, n° 122. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n° 27.

Anvers, Cabinet des Estampes.

SCHELTE A BOLSWERT

Né à Bolsward (Frise), vers 1581. Frère cadet de Boèce à Bolswert. Travaille pour l'officine plantinienne, en 1617. Maître à la Gilde de Saint-Luc, en 1625. En 1628, il habite Bruxelles; ensuite, de nouveau Anvers. Un des plus grands graveurs sur cuivre de son temps et de l'école de Rubens. Décédé à Anvers, le 12 décembre 1659.

149. ***Paysage avec Philémon et Baucis.***

Gravure au burin d'après P.-P. Rubens. De la suite des *Grands Paysages*. Le tableau original se trouve au Kunsthistorisches Museum à Vienne. 0,477 × 0,642.

Bibl. **: Voorhelm Schneevoogt, p. 231, n° 52^{1}. — Dutuit, VI, p. 249, n° 1. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens,* n° 1168. — F. van den Wijngaert, *Inventaris,* n° 109.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

CHRISTOPHE JEGHER

Né à Anvers, le 24 août 1596. Maître de la Gilde de Saint-Luc, en 1627. Attaché à l'Imprimerie Plantinienne en qualité d'ouvrier tailleur d'images sur bois, de février 1625 à mars 1640. A partir de cette date jusqu'au 15 septembre 1643, collaborateur libre de l'Officine. Premiers contacts avec Rubens, en 1632. Le seul graveur sur bois de l'école rubénienne, le plus grand du XVIIe siècle. Mort en 1652.

150. ***Suzanne et les vieillards.***

Gravure sur bois d'après une composition inconnue de P.-P. Rubens. Le dessin préparatoire corrigé par Rubens se trouve au Louvre, une épreuve partielle corrigée (par Rubens ?) au Cabinet des Estampes à Anvers.
0,441 × 0,577.

Bibl. **: Voorhelm Schneevoogt, p. 11, n° 94. — Dutuit, VI, p. 37, n° 36. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens,* I, p. 170, et n° 1317. — F. van den Wijngaert, *Inventaris,* n° 310.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

151. ***Hercule terrassant l'Hydre.***

Gravure sur bois d'après un tableau de P.-P. Rubens pour le plafond de la Salle des Banquets de Whitehall. 0,610 × 0,356. Une épreuve corrigée (par Rubens ?) est conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Bibl. **: Voorhelm Schneevoogt, p. 127, n° 68. — Dutuit, VI, p. 140, n° 14. — Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens,* n°s 771 et 1321. — F. van den Wijngaert, *Inventaris,* n° 317.**

Anvers, Cabinet des Estampes.

LA TYPOGRAPHIE ANVERSOISE

Anvers a joué un rôle considérable dans l'histoire typographique des Pays-Bas. Et Plantin n'est pas le seul grand éditeur qu'elle ait compté parmi ses citoyens.

L'imprimerie n'y fut pourtant pas introduite très tôt : Anvers ne reçut son premier imprimeur qu'en 1481, *après treize autres villes des Pays-Bas dont les deux premières furent Alost* (1473) *et Louvain* (1474).

*Soixante-cinq ateliers ont fonctionné dans vingt-deux localités des Pays-Bas au cours du XV*e *siècle — sans compter au moins treize ateliers anonymes dont l'emplacement n'a pu être encore déterminé. Mais la plupart de ces imprimeries n'ont eu qu'une vie éphémère. A la fin du siècle, l'art typographique aux Pays-Bas s'était concentré à Anvers, Louvain, Delft, Deventer et Zwolle. Bien que le nouvel art y ait été introduit relativement tard, douze ateliers (chiffre record pour une ville des Pays-Bas) avaient fonctionné à Anvers et* 395 *livres y avaient été publiés tandis que* 270 *éditions seulement avaient été imprimées sur les presses des neuf officines qu'avait comptées Louvain. Mais Anvers avait encore publié moins de livres que Deventer, où Richard Paffraet et Jacques de Bréda avaient publié à eux seuls près de* 600 *volumes.*

Tandis qu'à Louvain, Deventer et Zwolle, où existaient des Universités et des écoles renommées, on publiait surtout des ouvrages scolaires et des livres d'érudition, les éditeurs anversois s'efforçaient déjà de contenter une clientèle de commerçants et de bourgeois aisés en leur fournissant des livres de piété et des romans populaires en flamand et en français; déjà, ils travaillaient pour l'exportation en imprimant des livres en anglais. D'autre part, grâce à Gérard Leeu et à Godefroid Bac, l'édition anversoise exerçait une hégémonie complète dans le domaine du livre illustré.

*Nouveaux changements dès les premières années du XVI*e *siècle : devenu la grande métropole de l'Occident, Anvers attire un très grand nombre de typographes. La* Bibliographie *de Nijhoff et Kronenberg permet de donner une statistique détaillée pour les quarante premières années du siècle. On dénombre alors dans les Pays-Bas* 133 *imprimeurs en tout :* 51 *installés dans* 17 *villes du Nord et* 82 *dans* 5 *villes de la partie méridionale. Or,* 66 *de ces* 133 *imprimeurs — à peu près la moitié — s'étaient établis à Anvers; et sur quelque* 4.000 *livres parus alors dans les Pays-Bas,* 2.254 *avaient été édités à Anvers,* 1.341 *dans le Nord et* 405 *dans les Pays-Bas méridionaux* (*Anvers excepté*). *Ainsi, Anvers était devenu le grand centre typographique des Pays-Bas.*

En même temps, le niveau intellectuel des éditions anversoises progresse : on continue, certes, à imprimer des romans populaires et des livres de dévotion, mais on édite aussi une quantité croissante d'ouvrages d'érudition. On peut donner des chiffres précis pour la période 1500-1540. *Sur les* 2.254 *livres imprimés à Anvers, on dénombre* 900 *ouvrages religieux* (33 % *de livres de piété;* 16,77 % *de pamphlets et de livres concernant la Réforme;* 15,45 % *de Bibles)* ; 687 *ouvrages de littérature ou d'enseignement (dont* 19,21 % *d'auteurs latins et grecs)* ; 205 *ouvrages d'histoire et de géographie;* 134 *ouvrages de mathématiques, physique et technique;* 70 *ouvrages de botanique, de zoologie et de médecine.* 1.158 *de ces livres parurent en latin,* 787 *en flamand,* 148 *en français,* 88 *en anglais,* 11 *en danois,* 10 *en grec,* 8 *en espagnol, un en italien. En outre,* 34 *dictionnaires furent publiés à Anvers dont plusieurs avec des textes en langues orientales.*

Dans la période suivante, de 1540 *à* 1585 *environ, Anvers exerce une prépondérance encore plus marquée dans le domaine de l'édition. Durant cette époque — celle de Plantin — le caractère international du centre d'édition anversois s'affirme : savants et humanistes, tant belges qu'étrangers, sont sûrs de trouver là un éditeur — qu'il s'agisse de publier des éditions classiques ou des atlas, des herbiers, des dictionnaires, des ouvrages littéraires, des partitions musicales. Les éditions en langues étrangères dont le nombre était encore restreint au début du siècle se multiplient, surtout lorsqu'il s'agit de livres en français, en espagnol et en italien. Anvers est devenu le centre culturel des Pays-Bas; les graveurs y abondent et le livre illustré reste une des grandes spécialités de la métropole qui devient, d'autre part, avec Venise et Augsbourg, un des centres les plus importants de publication de nouvelles imprimées.*

L'influence des écrits de Luther et d'autres réformateurs se traduisit d'abord par l'édition d'un plus grand nombre de Bibles et de traductions de la Bible. Mais, très vite, les typographes anversois se risquèrent à imprimer et à débiter des pamphlets et des livres en faveur des doctrines nouvelles. La réaction de Charles-Quint fut violente; plusieurs imprimeurs anversois payèrent leur audace de leur tête, mais beaucoup d'entre eux continuèrent leur œuvre dans la clandestinité. Ces typographes anversois ont ainsi contribué à ouvrir la voie menant en 1566 *à l'explosion iconoclaste, et de là à la grande révolte des Pays-Bas contre la domination espagnole.*

Dans la première phase de cette lutte, ils restèrent à l'écart; mais, après la Furie espagnole de 1576, *ils se jetèrent à leur tour dans la mêlée et publièrent la plupart des pamphlets incendiaires qui furent alors répandus dans les Pays-Bas.*

Cependant, les armées espagnoles reprenaient l'offensive et réussissaient à reconquérir les Pays-Bas méridionaux. Anvers fut la dernière ville à capituler (1585). *Les imprimeurs les plus compromis émigrèrent, surtout vers la Hollande, où ils furent, au détriment de leur ville, à l'origine de la prospérité typographique de la république naissante — tels, entre beaucoup d'autres, un Fr. Raphelengius, le gendre de Plantin et un Louis Elzevir, fondateur de la célèbre dynastie d'imprimeurs, et ancien compagnon de Plantin.*

Détrôné comme métropole économique par Amsterdam, Anvers le fut également dans le domaine de l'édition. Le nombre de ses typographes et de ses publications allait en diminuant. Les ouvrages d'érudition sortaient de plus en plus des nouvelles officines du Nord. Mais Anvers rattrapa dans quelques genres spéciaux et garda quelque temps encore une réputation et une activité internationales : ses derniers albums de planches et ses éditions en langue espagnole furent de grands succès de librairie. Et surtout, la grande ville commerçante répandit dans le monde entier des quantités énormes d'ouvrages de théologie et de dévotion auxquels ses graveurs, encore nombreux, surent donner une dernière splendeur.

*Reconquis par le roi d'Espagne, Anvers, jadis centre de propagande protestante, était en effet devenu, sous l'impulsion de la Contre-réforme, le grand bastion du catholicisme. A tel point même qu'au XVII*e *et au XVIII*e *siècles, nombre d'éditeurs étrangers ont écoulé leur marchandise sous le couvert d'une adresse anversoise, soit parce que cette marchandise était suspecte* (*notamment dans le cas des écrits jansénistes*)*, soit parce qu'il s'agissait d'éditeurs, établis eux-mêmes en pays protestant, qui voulaient assurer à leurs livres un débouché plus sûr en leur donnant le sceau de l'orthodoxie anversoise.*

Mais la fermeture définitive de l'Escaut par le traité de Westphalie en 1648, *sonna irrémédiablement le glas de la prospérité économique d'Anvers; et la production typographique suivit la même courbe descendante. A la fin du XVII*e *siècle, Anvers n'avait plus qu'une importance régionale. Distancée maintenant par Bruxelles, la métropole put encore jouer aux Pays-Bas méridionaux le rôle de brilland second, mais ses typographes se contentaient de vendre dans leurs boutiques la production parue à l'étranger, et de n'imprimer dans leurs officines que de petits livres scolaires et de dévotion en langue vulgaire, dont la production était dédaignée des grandes firmes étrangères. Les derniers grands graveurs ayant déserté les bords de l'Escaut, les éditeurs durent, lorsqu'ils voulaient encore par aventure illustrer leurs ouvrages, se contenter de donner des gravures médiocres, ou bien de réemployer jusqu'au complet épui-*

sement les cuivres subsistant de la période antérieure. Seuls les Moretus avec leurs bréviaires et leurs missels, et les Verdussen avec leurs autres livres liturgiques et leurs éditions espagnoles, assuraient encore à la vieille métropole un certain renom sur le marché international. Mais eux aussi s'endormaient peu à peu, au cours du XVIII[e] siècle. Il faut attendre le réveil économique du XIX[e] siècle, pour voir apparaître de nouveau des maisons d'imprimerie et d'édition de valeur, qui se sont efforcées de renouer avec les grandes traditions de jadis et qui y ont pleinement réussi — mais le rayonnement mondial de l'époque plantinienne n'a pu être reconquis.

Dr. L. VOET.

M. Sabbe, *La Vie des livres à Anvers aux XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Bruxelles, 1926. — F. Olthoff, *De Boekdrukkers, boekverkopers en uitgevers in Antwerpen* [Les imprimeurs, libraires et éditeurs à Anvers], Anvers, 1891. — A. Dermul en H.-F. Bouchery, *Bibliographie betreffende de Antwerpsche drukkers* [Bibliographie concernant les imprimeurs anversois], Anvers, 1938. — A. Dermul, *Aanvullingen en verbeteringen op de « Bibliographie betreffende de Antwerpsche drukkers »* dans *Gulden Passer*, XXI (1943), p. 119-149. — Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, des origines jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle*, II[1-2], Bruxelles, 1934-1935.

I. *LES INCUNABLES*

Mathias van Goes, *originaire de la Zélande, introduisit en* 1481, *l'art typographique à Anvers, débutant par un petit livret de dévotion,* Boeksken van der officien ofte dienst der Missen [*Petit livre des offices ou service des Messes*], *daté du* 8 *avril* 1481. *Il mourut en* 1492, *après avoir été, jusqu'en* 1484, *le seul imprimeur établi à Anvers.*

A cette date, apparaît Gérard Leeu, *qui allait dominer son entourage aussi nettement que Plantin plus tard. Venu du Nord comme Mathias van Goes, il exerçait déjà en* 1477 *la profession de typographe à Gouda, avant de venir chercher fortune aux bords de l'Escaut. De* 1484 *à* 1493, *il publia environ* 150 *livres — surtout des romans et livres populaires en latin, flamand, français et anglais, dont* 75 *sont illustrés; il fut, à son époque, le plus grand éditeur de ce genre d'ouvrages aux Pays-Bas et le digne précurseur de la pléiade des typographes anversois spécialisés en la matière. Il fut tué dans une rixe par un de ses ouvriers, alors qu'il mettait la dernière main à un livre anglais : les* Chronicles of England. *Ses compagnons, qui parachevèrent cet ouvrage, y ajoutèrent un colophon qui fut la digne épitaphe de cet homme habile et entreprenant, bien qu'un peu vif de caractère : « (Gerard Leeu)* a man of grete wysdom in

all maner of kunning whych nowe come from lyfe into the deth, which is gret harme for many a poure man » [*homme de grand savoir en toutes choses qui, maintenant, a trépassé, ce qui constitue grand dommage pour plus d'un pauvre diable*].

Il eut un successeur digne de lui en la personne de Govaert *ou* Godefroid Bac, *qui épousa, en novembre* 1492, *la veuve de van Goes et reprit les affaires du premier imprimeur anversois. Bac publia, au XV*e *siècle, une soixantaine de livres, dont plusieurs illustrés, et ne mourut qu'en* 1517.

Les autres typographes anversois de l'époque n'ont joué qu'un rôle assez effacé : Nicolas Leeu, *peut-être un parent de Gérard* (1487-89) ; Thierry Martens, *l'homme qui introduisit l'art typographique en Belgique et exerça le métier d'imprimeur à Alost de* 1473 *à* 1492, *s'établit pour un temps à Anvers, mais quitta la ville dès* 1498 *pour Louvain (il devait d'ailleurs revenir à Anvers au commencement du siècle suivant)*, Adrien van Liesveldt (1494-*fin du XV*e *siècle*), *Henrik die lettersnider [Henri, le graveur de poinçons] de Rotterdam, qui n'imprima que quelques livres, mais produisit un type spécial de caractères qui bénéficièrent d'une grande vogue; il quitta à son tour Anvers pour Delft et Rotterdam. Citons encore* Roland van den Dorpe (1497-1500). Adrien van Berghen *et* Henri Eckert van Hombergh *enfin, ne s'établirent à Anvers qu'en* 1500 *et furent surtout des imprimeurs du XVI*e *siècle.*

Les imprimeurs d'incunables anversois se sont donc surtout spécialisés dans les livres de dévotion et les romans populaires, et ils eurent, beaucoup plus que leurs autres confrères des Pays-Bas, recours à l'illustration. Dans ce domaine, on constate des influences françaises, notamment en ce qui concerne les bordures encadrant les pages des livres d'heures. Mais la plupart des bois semblent être venus du Nord — tout comme les imprimeurs qui s'en sont servis. Gérard Leeu, notamment, a dû emporter avec lui de Hollande un stock de planches déjà important. Peut-être commanda-t-il les planches dont il s'est servi par la suite, chez son ancien fournisseur ou chez d'autres graveurs hollandais. Peut-être les artistes en question se rendirent-ils eux aussi à Anvers. Ce problème n'est pas encore élucidé de façon satisfaisante et ne recevra peut-être jamais de solution. Si l'on continue à parler, en suivant Conway, de « premier graveur d'Anvers » et de « second graveur d'Anvers », c'est seulement pour des raisons de commodité et si la présence de graveurs à Anvers à cette époque est possible et même plausible, elle n'est nullement prouvée. Dans l'affirmative, on peut penser qu'il s'agissait d'artistes originaires de Hollande ou travaillant sous l'influence hollandaise et allemande. En tout cas, le « premier graveur d'An-

vers » présente de grandes affinités avec le Maître de la Virgo inter Virgines, *qui appartient à l'école hollandaise.*

152. Ludolphe le Chartreux. *Tboeck vanden leven ons Heeren Jesu Christi.* Anvers, Gérard Leeu, 3 novembre 1487. In-8°.

Le livre de la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ, écrit par le chartreux allemand Ludolphus a Saxonia (fin XIII[e] siècle - Strasbourg, 1377 ou 1378) fut un des livres les plus lus du Moyen Age finissant. Première édition flamande. Contient en tout 147 gravures qui en font un des chefs-d'œuvre de la typographie des Pays-Bas à l'époque des incunables. Une partie de ces bois avait déjà servi à orner *Dat liden ons Heren* [Les souffrances de Notre-Seigneur], publié par G. Leeu à Gouda en 1482. On y distingue le travail de trois artistes qui sont désignés par les noms conventionnels de « deuxième graveur de Gouda », de « graveur de Harlem » et de « premier graveur d'Anvers ».

Bibl. : Hain, 10048. — Campbell, 1181. — Conway, p. 77. — Polain, 2542. — Funck, p. 356-57. — Delen, *Gravure,* I, p. 94-96. — Indesteghe, dans *Gulden Passer,* 1953.

Anvers, Musée Plantin-Moretus
Paris, Bibliothèque nationale.

153. Jean d'Arras. *Een schoen historie sprekende van eenre vrouwen gheheeten Meluzine.* Anvers, Gérard Leeu, 9 février 1941. In-fol.

46 gravures sur bois. Traduction flamande de la célèbre *Histoire de Mélusine,* écrite vers 1387 par le secrétaire du duc de Berry. Seul exemplaire connu.

Un feuillet annonçant la parution de ce livre, avec la reproduction de la planche du feuillet C. III est conservé à Leipzig. C'est le seul « prospectus » de ce genre connu pour les Pays-Bas au XV[e] siècle.

Bibl. : Conway, p. 233-235. — Polain, 2239. — Campbell, 975. — *Funck,* p. 334. — Delen, *Gravure,* I, p. 96.

Bruxelles, Bibliothèque royale.

154. Esope. *Vita et Fabulae.* Anvers, Gérard Leeu, 26 septembre 1486. In-fol.

199 gravures sur bois de facture assez primitive qui furent copiées sur les bois employés dans les éditions allemandes d'Esope, parues à Ulm chez G. et J. Tainer et à Augsbourg chez Anton Sorg. Ces mêmes gravures avaient déjà servi dans l'édition flamande, publiée par G. Leeu, et qui fut achevée le 12 octobre 1485.

Bibl. : Hain, 329. — Pellechet, 210. — Campbell, 26. — Conway, p. 93-94. — Polain, 39. — Delen, *Gravure,* I, p. 97. — G.K.W., 349.

Paris, Bibliothèque nationale.

155. *Die gulden letanie vander passien Ons Heeren Jhesu Christi.* Anvers, Adriaen van Liesvelt, mai 1494. In-8°.

Cette « Litanie de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ » est l'un des nombreux livres de dévotion parus à cette époque. Signalons les bordures encadrant les pages qui sont inspirées des livres

d'heures parisiens. L'influence française dans ce domaine s'est d'ailleurs fait sentir directement à Anvers par l'intermédiaire de livres de dévotion imprimés à Paris pour le compte d'éditeurs anversois (voir n° suivant).

Bibl. : Campbell, 1170. — Conway, p. 343. — Polain, 2498.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

156. *Ghetiden van onser Liever Vrouwen.* Paris [J. Higman] pour Guillaume Houtmert, libraire à Anvers, 1497. In-8°.

Ces *Heures de la Vierge* en flamand constituent un travail typiquement parisien avec leurs gravures sur bois et leurs bordures encadrant chaque page, gravées sur métal. Le colophon en flamand indique que le travail « fut imprimé à Paris en l'an du Seigneur 1497 pour Willem Houtmert, demeurant à Anvers, à la Volière, en dehors de la porte du Cambre (Camerpoorte), où on les trouvera en vente ». L'imprimeur parisien a été identifié comme étant J. Higman.

Bibl. : Bohatta, *Bibliographie der Livres d'Heures,* Wien, 1904, n° 1405. — Polain, 1932.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

157. *Die alder excellenste Cronijke van Brabant.* Anvers, Roland van den Dorpe, 28 février 1498. In-fol.

Nombreuses initiales et 48 planches, souvent répétées dans le texte, gravées sur bois par deux artistes différents, et peut-être même trois. « La très excellente chronique de Brabant » constitue l'édition la plus remarquable de Roland van den Dorpe (qui d'ailleurs n'a publié qu'un nombre très restreint de livres) et peut soutenir la comparaison avec les meilleures productions de G. Leeu.

Bibl. : Hain, 5004. — Campbell, 508. — Funck, p. 292. — Polain, 1063. — Conway, p. 185-187. — Delen, *Gravure,* I, p. 102.

Paris, Bibliothèque nationale.

158. Le Pseudo-Aristote. *Cy commence le secret des secres... Aristote qui ensengne à cognaistre la complétion des hommes et fames.* Anvers [Gov. Bac, vers 1500 ?]. In-4°.

Traduction française des *Secreta secretorum.* Les différents écrits de philosophie et de sciences populaires circulant sous le nom d'Aristote furent très goûtés à l'époque aux Pays-Bas, mais ils parurent en latin. L'édition de G. de Bac est la seule édition française du *Secret des Secrets.* Deux exemplaires connus (Bibliothèque nationale; Musée Plantin-Moretus).

Bibl. : Pellechet, 1248. — Campbell, *Suppl.* I-II, 177. — Nijhoff-Kronenberg, 141.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

II. *LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI*^{e} *SIÈCLE*

Dès les premières années du XVIe *siècle, Anvers conquérait, dans le domaine de la typographie, l'hégémonie la plus complète aux Pays-Bas. On y imprimait la moitié de tous les livres édités dans le pays. En même temps, apparaissaient, à côté des livres de dévotion et des romans populaires, d'autres ouvrages d'une valeur intrinsèque plus élevée; le nombre des éditions en langues étrangères devenait également plus grand. Dans le domaine aussi de l'édition, Anvers avait commencé à jouer le rôle de marché international.*

Trois figures dominent cette époque : Michel Hillen van Hoochstraten, Guillaume Vorsterman *et* Jean Grapheus. *Mais si le nombre des travaux des autres imprimeurs-éditeurs fut beaucoup moins élevé, certains d'entre eux n'en jouèrent pas moins un rôle de premier ordre par l'importance et la qualité de leur production — tels* Henri Eckert van Hombergh, Martin de Keysere, Simon Cock, Adrien van Berghen, Claes de Grave, Jacques van Liesvelt, Jean van Doesborch, Thierry Martens, Christophe van Ruremond. *En ce qui concerne l'architecture du livre, cette première moitié du siècle fut, comme partout ailleurs, une période de transition : les tendances « gothiques » y rivalisent encore quelque temps avec les éléments apportés par la Renaissance, avant de disparaître entièrement.*

Cette lutte d'influences peut surtout se suivre dans l'évolution du livre illustré. Dans ce genre spécial, la prépondérance anversoise était encore plus nette : des 562 *ouvrages de la sorte édités alors aux Pays-Bas, que M. Delen a pu examiner,* 379 *sortaient d'officines anversoises.*

Bon nombre d'éditeurs continuaient d'employer les vieilles planches que leur avaient laissées leurs prédécesseurs du XVe *siècle. Toutefois, cet ancien stock était loin d'être suffisant et les graveurs ne tardèrent pas à travailler à plein rendement pour les libraires anversois. Leur histoire reste encore enveloppée de ténèbres : la présence d'un assez grand nombre de graveurs à Anvers à cette époque est prouvée, mais, si les noms de quelques graveurs d'estampes émergent, la masse anonyme des illustrateurs de livres défie les classifications et les attributions. Tout au plus peut-on affirmer qu'à côté des artistes établis à demeure à Anvers, des maîtres étrangers — surtout des Hollandais, comme Jean Swart et Lucas de Leyde — continuaient à pourvoir aux demandes des imprimeurs anversois.*

Il est facile de discerner les sources d'inspiration de ces artistes; l'influence allemande est dominante, mais une influence allemande

elle-même imprégnée d'éléments italiens. C'est par l'intermédiaire des gravures allemandes, que les motifs floraux et architecturaux, rinceaux, colonnes, guirlandes et autres ornements de la Renaissance italienne, ont envahi le livre anversois.

Cependant, la grande vogue des beaux livres français ne laissait pas d'attirer l'attention des graveurs des Pays-Bas. Comme déjà au siècle précédent, ce fut surtout l'illustration des livres d'heures qui en bénéficia. Il fut toutefois réservé au Français Plantin de bannir l'influence allemande et de laisser pénétrer largement les éléments français.

159. *Der dieren palleys.* Anvers, Jean van Doesborch, 5 mai 1520. In-fol.

Un des rares traités de zoologie parus à l'époque; il est encore inspiré des bestiaires médiévaux. Orné de 382 gravures sur bois assez grossiers, exécutés probablement par le graveur dit « maître de Van Doesborch » (qui, en tout cas, a fait mieux). Les mêmes bois ont servi à illustrer l'édition anglaise parue un peu plus tard sous le titre « The wonderfulle shape ». Si van Doesborch publia un moins grand nombre d'éditions que les grands typographes anversois de son temps, il compte pourtant parmi les plus importants éditeurs d'ouvrages illustrés.

Bibl. : Nijhoff-Kronenberg, 1667. — Delen, *Gravure*, II², p. 23. — R. Proctor, *Gerard van Doesborch*, London, 1894, p. 31-32, 57-70.

Bruxelles, Bibliothèque royale.

160. Jacques Masson, dit Latomus. *De primatu Romani pontificis adversus Lutherum. Eiusdem responsio ad Elleboron Joannis Oecolampadii. Eiusdem responsio ad Lutherum.* Antverpie, Michael Hillenius [van Hoochschaten], 1526. In-4°.

Jacobus Latomus (1475-1544), professeur et recteur de l'Université de Louvain et inquisiteur, entretint une violente polémique avec Luther. En 1521, M. Hillen van Hoochstraten publia son *Articulorum doctrinae Martini Lutheri per theologos lovanienses damnatorum ratio.* Luther répondit la même année dans sa *Confutatio* (Wittenberg, 1521). Latomus répliqua à son tour avec le *De Primatu...* S'il publia des écrits de Latomus, Michel Hillen édita aussi six pamphlets de Luther, peut-être davantage. L'année précisément de la publication du *De Primatu* fut aussi celle où son fils Jean van Hoochstraten s'engagea dans la vie aventureuse d'imprimeur clandestin au service de la Réforme. Il devait se signaler par son habileté à forger de fausses adresses typographiques.

Bibl. : Nijhoff-Kronenberg, 1328. — *Bibl. Belg.*, 1re série, L, 613.

Paris, Bibliothèque nationale.

161. *Den Bijbel.* **Antwerpen, Jacob van Liesvelt, 1542. In-fol.**

Une des nombreuses Bibles, publiées à cette époque à Anvers. Jacques van Liesvelt lui-même en a publié plusieurs en langue flamande : un Ancien et un Nouveau Testament en 1526, en partie d'après la traduction de Luther; une nouvelle édition parut en 1534, toute entière d'après Luther, suivie en 1540 d'un Nouveau Testament et en 1542 de la Bible entière.

Cette dernière édition contenait des notes marginales de caractère nettement luthérien, qui ne manquèrent pas d'attirer l'attention des inquisiteurs sur la personne de l'imprimeur (celui-ci d'ailleurs avait déjà eu des difficultés à cause de ses convictions religieuses). D'après le pensionnaire Jacques van Wesembeeck, un contemporain, Jacques van Liesvelt fut cité devant le tribunal et condamné à mort pour avoir imprimé cet ouvrage. Il eut la tête tranchée en 1545.

Sa veuve et son fils publièrent une nouvelle édition de cette Bible, mais sans notes marginales et après qu'elle eût été corrigée en concordance avec la Vulgate. Mais dans les milieux réformés néerlandais, la Bible de 1542 fut longtemps considérée comme la seule valable.

L'ouvrage est orné de nombreuses gravures sur bois qui trahissent une forte influence allemande. Les quatre Evangélistes sont même des copies à peine modifiées des figures d'Erhard Altdorfer qu'on trouve dans la *Niederdeutsche Bibel* publiée en 1533-34 à Lubeck par Ludwig Dietz.

Bibl. : Sabbe, *La Typographie anversoise au XVIe siècle*, p. 26. — Delen, *Gravure*, II, p. 39-40, 55.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

162. **Peter Benewitz, dit Petrus Apianus et Jemme Reinersz, dit Gemma Phrysins.** ***Cosmographicus liber Petri Apiani mathematici, studiose correctus, ac erroribus vindicatus per Gemmam Physium.*** **Antwerpen, Joannes Grapheus voor R. Bollaert, 1529. In-4°.**

Avec cartes et figures astronomiques mouvantes.

Gemma Reyneri, de son vrai nom Jemme Reinersz, surnommé d'après sa province natale Frisius ou Phrysius (le Frison. Dokkum, 1508-Louvain, 1555), médecin, mathématicien, astronome et cosmographe, fut le véritable fondateur de l'école belge de géographie. Agé d'à peine 21 ans, il rééditait déjà le *Cosmographicus Liber* du géographe allemand P. Apianus, avec tant de corrections qu'on peut presque parler d'une œuvre originale.

L'ouvrage eut un immense succès; il fut maintes fois édité et traduit. A peu près toutes ces éditions furent mises sur le marché par des libraires anversois (éditions latines : 1529, 1533, 1534, 1539, 1540, 1545, 1550, 1553, 1564, 1564, 1574, 1584, 1584; éditions françaises : 1544, 1581, 1581; éditions flamandes : 1537, 1545, 1553, 1561, 1573, 1592; éditions espagnoles : 1548, 1575, 1575; édition italienne : 1575).

Ces mêmes libraires anversois jouèrent d'ailleurs un grand rôle dans la propagation des autres écrits géographiques de Reinersz : le *Libellus de locorum describendorum ratione* (1533; publié depuis comme

supplément au *Cosmographicus Liber*), où le géographe enseigne la méthode de la triangulation pour l'arpentage; le *De Principii astronomiae et cosmographiae* (paru pour la première fois en 1530), où Gemma préconise l'usage des horloges pour mesurer les longitudes — une méthode toutefois qui, faute de chronomètres, ne pourrait être réalisée qu'à partir du XVIII[e] siècle) ; ses écrits traitant de globes et d'instruments astronomiques : *De Usu Globi* (1530), *De Annuli Astronomici Usu* (1540), *De Radio Astronomico et Geometrico* (1545), *De Astrolabio Catholico* (1556).

Bibl. : Nijhoff-Kronenberg, 121, — *Bibl. Belg.*, 1[re] série, A 28. — Van Ortroy, *L'Ecole carthographique belge au XVI[e] siècle*, p. 19.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

163. Gérard Kremmer, dit Mercator. *Literarum latinarum, quas Italicas, cursoriasque vocant, scribendarum ratio.* Antverpiae, Joannes Richard, 1549. In-4°.

Pour arriver à la perfection et ne rien laisser au hasard, le jeune géographe Gérard Mercator, au commencement de sa brillante carrière, consigna dans un petit manuel de 27 feuillets la manière de tracer les types des lettres cursives destinées à l'inscription sur les cartes des noms de lieux, rivières, pays, etc. Ce manuel fut imprimé à peu près complètement à l'aide de planches, gravées sur bois par Mercator lui-même. On en connaît cinq éditions : de R. Rescius, Louvain, 1540; de Jean Richard, Anvers, 1540 (1541 ?), 1549, 1550 et de J. Bellerus, Anvers, 1557.

Bibl. : Denucé-Morison, *The treatise of Gerard Mercator, Literarum latinarum...* Anvers-Paris, 1930. — Van Raemdonck, *Gérard Mercator* (Saint-Nicolas, 1869), p. 248. — F. Van Ortroy, *L'œuvre géographique de Mercator*, dans *Revue des questions scientifiques* (1893), p. 26-27.

Paris, Bibliothèque nationale.

164. Sebastiano Serlio. *Des antiquites, le troisième livre translaté d'italien en franchois.* Anvers, Gilles van Diest pour Pierre Coecke d'Alost, 1550. In-fol.

Pierre Coecke d'Alost (1502-1550), peintre, sculpteur, dessinateur, graveur et libraire, fut aussi un grand architecte (voir p. 88). Guicciardini dira de lui qu'il « transporta dans les Pays-Bas la vraie pratique de l'architecture » — c'est-à-dire les principes de l'architecture de la Renaissance italienne. S'il ne semble avoir construit lui-même de monuments publics, on sait qu'il exécuta, en tant qu'architecte de l'Empereur Charles-Quint, des décors et des ornements pour les fêtes données en honneur du prince Philippe à Anvers en 1549. Il exerça d'ailleurs une influence considérable par ses traductions flamandes et françaises des traités des architectes italiens Vitruve et Sebastiano Serlio, qu'il publia lui-même, et orna de nombreuses gravures sur bois.

Bibl. : Funck, p. 394. — Delen, *Gravure*, II-2, p. 50.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

III. *L'ÉPOQUE DE PLANTIN*

Pour Plantin, voir p. 151 et suiv.

La seconde partie du XVI[e] *siècle vit le complet épanouissement de l'art typographique à Anvers — et le début de son déclin. Durant cette période, Anvers s'assura une renommée internationale en matière d'édition. Les ouvrages d'érudition et les livres illustrés qu'on y imprimait étaient envoyés dans le monde entier. La figure de Plantin domine cette époque. Mais, à côté de lui, des industriels tout aussi entreprenants, qui fondèrent, eux aussi, des dynasties d'imprimeurs, méritent d'être cités : les Nutius* (vers 1540-vers 1638), *les Steelsius, les Bellerus, les Van Ghelen* (1519-1618), *les Gymnicus, les Keerberghen, les van Waesberghe, les célèbres imprimeurs d'œuvres musicales que furent les Phalèse, les Verdussen qui éditèrent des livres de* 1585 *jusqu'au XIX*[e] *siècle. Et nous n'avons pas mentionné Jean Richard, Guillaume Silvius, Jean van Loe, Gilles Coppens van Diest.*

Grâce à cette pléiade d'imprimeurs que domine Plantin, le livre anversois est d'une qualité exceptionnelle, tant en ce qui concerne la forme qu'en ce qui concerne le fond. En ce qui concerne la forme, — et surtout l'illustration, — cette époque est caractérisée par la disparition de l'influence allemande et hollandaise et par une large pénétration de l'influence française alors que dans l'art de l'estampe celle de l'Italie se fait toujours sentir. D'autre part, l'introduction de la gravure sur cuivre dans le livre réduit dès la fin du siècle la gravure sur bois a un rôle subalterne : révolution qui fut pour une large part l'œuvre de Plantin à un moment où l'histoire de l'illustration du livre anversois se confond avec celle de ses éditions personnelles. Et c'est à travers ses livres de comptabilité que nous verrons plus loin à l'œuvre le monde des dessinateurs et des graveurs sur bois et sur cuivre anversois.

165. **Rembert Dodoens.** ***Histoire des plantes en laquelle est contenue la description entière des herbes, c'est-à-dire leurs espèces, formes, noms, tempéraments, vertus et opérations non seulement de celles qui croissent en ce païs, mais aussi des autres estrangères qui viennent en usage de médecin.*** **Anvers, de l'imprimerie de Jean Loë, 1557. In-fol.**

L'ouvrage le plus important du grand botaniste belge (Malines, 1577-Leyde, 1585). Traduction faite par un autre grand botaniste, Charles de l'Escluse (Clusius) d'après le texte flamand de l'édition princeps publiée chez Van Loe en 1554. Une autre édition flamande parut chez Van Loe en 1563, une traduction anglaise en 1578.

La première édition flamande renfermait 707 figures de plantes dont 200 environ avaient été faites pour le livre de Dodoens; le reste avait servi antérieurement pour le célèbre herbier de Leonhard Fuchs. La seconde édition flamande en comptait 817; l'édition française contenait 137 planches nouvelles. En avril 1581, Plantin — devenu entre temps l'éditeur de Dodoens — acheta dans la vente que la veuve de Jean van der Loe fit de l'imprimerie de son mari, toutes ces figures au prix de 420 florins. Il les employa dans l'édition latine de cet ouvrage qu'il fit paraître en 1583 sous le titre de *Stirpium Historiae Pemptades Sex* (voir nᵒˢ 285-6).

Bibl. : *Bibl. Belgica*, D 109. — Nissen, p. 49. — Funck, p. 305. — Graesse, II, 416. — Rooses, *Musée*, p. 221. — *Biographie nationale*, VI, col. 94.

Paris, Bibliothèque nationale.

166. ENCADREMENT pour la page de titre de l'ouvrage précédent.

Bois original. Gravé par Arnold Nicolaï d'après le dessin de Pierre van der Borcht et représentant des personnages et des scènes ayant rapport avec l'histoire des plantes (Apollon, Esculape, Arthémise, Lysimaque, Mithridate, Gentius, le jardin des Hespérides). — Primitivement, le bois portait en haut, un médaillon central aux armes d'Espagne. Il fut encore employé dans cet état dans l'édition française de 1557. Mais ce petit motif d'ornementation a très probablement causé quelques déboires à l'éditeur, quand il a voulu écouler ses livres dans des pays tels que la France, où l'Espagne n'était pas particulièrement bien vue à ce moment. En tout cas, dans l'édition suivante, celle de 1563, les armoiries de l'Espagne ont disparu; on a enlevé le médaillon, remplacé par un pot aux fleurs, objet plus anodin, qui ne pouvait plus choquer les sentiments politiques des adversaires de l'Espagne. — La planche ainsi « arrangée » fut achetée par Plantin avec les planches des figures de plantes, en 1581, à la veuve de Jean van der Loe, mais Plantin ne s'en est jamais servi.

Reproduction, pl. 9.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

167. LUDOVICO GUICCIARDINI. *Descrittione di tutti i Paesi Bassi.* Anversa, apresso Guglielmo Silvio, 1567. In-fol.

Edition princeps publiée par Guillaume Silvius de ce premier traité historico-géographique sur les Pays-Bas. Ouvrage de Ludovico Guicciardini (Florence, 1521. Anvers, 1589), neveu de Francesco Guicciardini, le grand historien et homme politique de Florence, qui passa une grande partie de sa vie à Anvers.

Cette description des Pays-Bas connut un succès mérité : l'édition originale en italien fut suivie en 1567 et 1568 de deux éditions françaises. C'étaient là de beaux ouvrages, ornés de gravures sur bois et sur cuivre, — mais Plantin voulait faire encore mieux : il publia en 1581 et 1588 une édition italienne, et en 1582 une édition française qui — avec un texte révisé et augmenté par l'auteur, et avec près de 80 cartes et plans de villes gravés sur cuivre — comptent parmi les plus beaux et les plus intéressants ouvrages sortis de l'officine plantinienne. Plus tard d'autres éditeurs des Pays-Bas septentrionaux ont réimprimé encore maintes fois la *Description* de Guicciardini (éditions françaises : 1609, 1613, 1617, 1646; éditions latines : 1613,

1616, 1634, 1635, 1646, 1652, 1660; éditions flamandes : 1612, 1648, 1660). Au XVI[e] siècle avaient déjà paru des traductions allemandes à Bâle (1580) et Francfort (1582).

Bibl. : Funck, p. 325. — Graesse, III, 179. — Boele van Heusbroek, *Lodovico Guicciardini,* dans *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap te Utrecht,* 1877. — Sabbe, *Plantijnsche Huis,* p. 45-59. — Delen, *Gravure,* II-2, p. 142.

Paris, Bibliothèque nationale.

168. PLAN D'ANVERS. Bois original ayant servi dans l'ouvrage de L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi,* publié par G. Silvius.

Les éditions de Silvius comptaient 15 cartes de provinces, plans et vues de villes, une gravure sur bois représentant la cathédrale d'Anvers, ainsi qu'une carte des Pays-Bas et une planche représentant l'Hôtel-de-Ville d'Anvers gravées sur cuivre. Plantin qui avait conçu le projet de rééditer la *Description de tous les Pays-Bas* apprit en 1580 à son confrère qu'il avait commencé le travail de « faire pourtraire et tailler les cartes » sur cuivre, et il lui demanda de lui céder, moyennant payement, les planches en bois et en cuivre, les dessins et textes qui se rapportaient à cet ouvrage — afin de le dédommager de cette « contrefaçon » plantinienne et de l'empêcher en même temps de faire désormais concurrence aux éditions projetées par Plantin. La réponse de Silvius qui se trouvait alors à Leyde ne nous est pas connue. On sait seulement qu'il renonça à rééditer les *Descrittione* alors qu'un subside lui avait déjà été accordé par la ville d'Utrecht à cet effet. C'est seulement en 1583 que la transaction offerte par Plantin aboutit, et que celui-ci put acheter de la veuve de Silvius les anciennes planches des *Descrittione,* qu'il n'employa d'ailleurs jamais.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

169. OLIVIER DE LA MARCHE. *El Cavallero determinado traduzido de la lengua Francesa en castellana por Don Hernando de Acuna.* En Anvers, en casa de Juan Steelsio [au colophon : Fue impresso en la muy leal Villa de Anvers, en casa de Iuan Lacio], 1553. In-4°.

Le « chevalier délibéré » est un poème allégorique et symbolique sur l'histoire de Charles le Téméraire; il fut achevé en 1483 par le célèbre chroniqueur bourguignon Olivier de la Marche (1426-1502). L'ouvrage eut un vif succès : une dizaine d'impressions en sont connues pour le seul XV[e] siècle. Au XVI[e] siècle, on en fit plusieurs traductions espagnoles; celle de Jean Latius et Jean Steelsius est la première en date de ces traductions.

L'ouvrage compte vingt gravures sur bois en pleine page; cinq d'entre elles portent le monogramme d'Arnold Nicolaï. L'artiste s'est inspiré des bois employés dans les éditions de Gouda (1486) et de Schiedam (vers 1500), mais il les a interprétées dans l'esprit de la Renaissance.

Une autre édition espagnole, non moins richement illustrée — mais cette fois de cuivres gravés par P. van der Borcht — paraîtra en 1591 chez Jean Moretus.

Bibl. : Peeters-Fontainas, 784. — Delen, *Gravure,* II², p. 98 et 100. — H. Stein, *Olivier de la Marche,* Bruxelles-Paris, 1888.

Paris, Bibliothèque nationale.

170. *Bonne response à tous propos. Livre fort plaisable et delectable, contenant grand nombre de proverbes et sentences ioyeuses, desquelles par honnesteté on peult user en toute compaignie. Traduict d'Italien en Françoys.* Anvers, Jean Richard, 1555. In-16°.

Série de proverbes italiens avec la traduction française. Ouvrage souvent réimprimé. La première édition semble être publiée par Arn. l'Angelier à Paris, en 1547. Une autre édition parut à Paris en 1548, une autre encore à Lyon en 1554.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

171. Gilles Everaerts. *De herba panacea, quam alii tabacum, alii Petum, aut Nicotianam vocant, brevis commentariolus.* Antverpiae, Joannes Bellerus, 1587. In-16°.

Ouvrage très rare. Traité sur les propriétés du tabac, écrit par Gilles Everaerts, qui exerça la médecine à Anvers pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle. Le *Commentariolus* est suivi de quelques autres opuscules traitant de médecine. La première édition de cet ouvrage était déjà parue à Anvers en 1583; une troisième fut publiée à Utrecht en 1644.

Bibl. : Biogr. nat., VI, p. 744.

Paris, Bibliothèque nationale.

172. Gérard de Jode. *Speculum orbis terrarum.* Antverpiae, typis G. Smits, 1578. In-fol.

Atlas en deux parties dont la deuxième porte le titre de *Speculum geographicum totius Germaniae Imperium repraesentans*, 27 planches dans la première partie; 39 planches dans la seconde.

Le graveur Gérard de Jode (Nimègue, 1509-Anvers, vers 1590) fut un des cartographes les plus actifs de l'école belge du XVI[e] siècle; il peut être cité immédiatement après Mercator et Ortelius. Son *Speculum orbis terrarum* est un chef-d'œuvre comparable au *Theatrum orbis terrarum* d'Ortelius; mais il ne connut pas le même succès et il est devenu très rare. L'exemplaire du Musée Plantin-Moretus est le seul existant en Belgique. En tout, six exemplaires connus.

Il est possible qu'Ortelius ait usé de son influence pour entraver la diffusion de l'œuvre de son rival et concurrent. Lorsque la première édition de son *Theatrum* parut en 1570, G. de Jode venait de publier une série de cartes concernant l'Allemagne. Il voulut dès 1573 les unir dans un *Speculum*, mais ne put obtenir les privilèges nécessaires qu'après l'expiration de ceux du *Theatrum :* les lettres d'Ortelius montrent que celui-ci était très au courant des manœuvres des adversaires de G. de Jode. Quand l'ouvrage parut enfin, il se vendit mal, — et en mars 1588 Ortelius paya, par l'entremise de Plantin, la somme considérable de 265 florins à son concurrent, sans spécification aucune. On peut se demander si ce ne fut pas la rançon ou une partie de la rançon payée à G. de Jode pour retirer son atlas du commerce. En tout cas, le *Speculum* ne fut réimprimé qu'après la mort de Gérard de Jode, par son fils Corneille, en 1593. Bien que moins rare que la première édition, le *Speculum* de 1593 n'en reste pas moins une curiosité bibliographique.

Bibl. : Denucé, *Kaartmakers*, p. 181-182. — Van Ortroy, p. 27.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

IV. *LES ALBUMS DE PLANCHES AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES*

L'édition de séries de gravures sur cuivre réunies en un livre et souvent accompagnées d'un petit texte explicatif, fut une des grandes spécialités anversoises. Là encore, Plantin fait figure de pionnier : sa Pompe funèbre de Charles-Quint, de 1559, *marque le début de la publication à Anvers d'ouvrages de ce genre. Il ne publia dans la suite par lui-même que peu d'autres albums. En revanche, son nom reste associé à un nombre relativement important de recueils, dont il imprima le texte typographique destiné à expliquer les planches pour le compte d'auteurs ou d'éditeurs. N'étant pas équipé pour cette production, le grand typographe choisit ainsi le parti le plus sage : il laissa cette spécialité aux spécialistes — aux chalcographes. Alors que le livre illustré était réservé aux imprimeurs et aux libraires, l'album de planches restait le monopole des graveurs et des éditeurs d'estampes, et c'est dans ce cadre qu'il faut l'étudier. Certes, il n'y eut jamais à Anvers de délimitation nette et radicale entre les illustrateurs de livres et les graveurs d'estampes, mais on constate que les artistes se spécialisèrent dans un de ces deux domaines. On ne rencontre que rarement d'illustrateurs de livres parmi les graveurs d'estampes et les spécialistes de l'estampe n'ont que très peu travaillé pour les libraires. Seuls, à la fin du XVIe siècle, les fameux Wiericx et, au commencement du XVIIe siècle, les artistes de l'atelier des Galle ont indifféremment partagé leur activité entre ces deux genres.*

Les albums de planches furent donc surtout, à Anvers, l'œuvre des éditeurs et marchands d'estampes. De la célèbre officine de Jérôme Cock, à l'enseigne des Quatre vents, *sortirent dès* 1559 *bon nombre de ces recueils. La veuve de Jérôme Cock dirigea cette officine après la mort de son mari survenue en* 1571, *mais ce fut en réalité l'ancien collaborateur de Cock, Philippe Galle, désormais établi* Au Lys blanc, *qui prit la suite de celui-ci. Philippe Galle publia, outre une quantité impressionnante d'estampes, un nombre prodigieux albums. De son côté, Gérard de Jode faisait preuve d'une grande activité; il avait d'ailleurs peut-être été le premier éditeur de recueils de planches, car il avait publié dès* 1555 *des cartouches de Hans Vredeman de Vries. Des graveurs comme Abraham de Bruyn imprimaient en outre, soit sur leurs propres presses, soit avec l'aide financière et matérielle de quelques éditeurs ou imprimeurs, leurs propres séries de planches.*

Ces albums continuèrent à paraître au XVIIe siècle — mais leur nombre diminua graduellement et ils disparurent à la fin du siècle. L'atelier de Philippe Galle († 1612) *était encore à cette époque*

celui qui produisait le plus d'œuvres originales, exécutées surtout d'après les dessins et tableaux d'un peintre brugeois, établi en Italie, Jean Stradanus (1523 *ou* 1530-1605). *Mais les fils et petit-fils de Philippe n'ont pas été plus avant et se contentèrent le plus souvent d'imprimer et de réimprimer d'anciennes éditions au moyen des planches que leur avait laissées le fondateur de l'officine et qu'ils modifiaient, retouchaient ou regravaient parfois — ce qui pose aujourd'hui des problèmes bibliographiques très ardus.*

Heureusement, plusieurs artistes, un Otto Venius, un Van Dyck, un Rubens, par exemple, voulurent éditer leurs œuvres, et se décidèrent à jouer eux-mêmes le rôle d'éditeurs ou réussirent à trouver des accommodements avec des marchands d'estampes-éditeurs. Seuls, un graveur-marchand d'estampes, Jean Meyssens, qui s'intitulait « peintre et vendeur d'art », et son fils Corneille, se distingueront encore par quelques publications originales : le Theatrum principumque virorumque doctrina et arte pingendi clarissimorum ab Antonio van Dyck (1634), *les* Images de divers hommes d'esprit sublime (1649), Les Portraits de tous souverains, princes et ducs de Brabant (1661), *et enfin* Les Effigies des forestiers et comtes de Flandre (1663).

173. *Grottesco in diversche manieren zeer chierlijck, bequaem en oirboorlijc voor schilders, glaesschrijvers, beeldssnijders en al die de chierlijcke ornamenten der Antiquen beminnen.* Anvers, Gérard de Jode, 1555. In-4°.

Suite de cartouches et de panneaux grotesques « très élégants, beaux et convenables aux peintres, peintres de verre, sculpteurs, et tous ceux qui aiment l'ornementation gracieuse des anciens ». — Gravures en taille-douce, peut-être des Deutecum, d'après les dessins de Jean (Hans) Vredeman de Vries. Ce dernier, architecte et peintre (1527 — après 1604) fut avec Pierre Coecke d'Alost et Corneille Floris, le grand promoteur aux Pays-Bas de l'ornementation dans le style de la Renaissance italienne. Grâce à ses nombreux recueils de planches — dont les premières éditions sont parues à Anvers chez différents éditeurs (G. de Jode, Jérôme Cock, les Galle) — son influence se fit sentir bien au-delà des frontières des Pays-Bas.
La même année que les *Grottesco in diversche Manieren* parurent chez G. de Jode, deux autres albums de grotesques. Ils furent suivis au XVIe et XVIIe siècles de près de 30 autres recueils de cartouches et perspectives, de vases, de monuments funéraires, de détails d'architecture (cariatides et ordres), de jardins, de fontaines. Ces différentes éditions se confondent et certaines planches sont parfois ajoutées à des séries ultérieures, posant ainsi aux bibliographiques de nombreux problèmes.

Bibl. : Delen, *Gravure*, III, p. 139.

Anvers, Cabinet des Estampes.

174. *Divi Caroli V imp. opt. max. victoriae, ex multis praecipuae ad immortalem sacro-sanctae illius maiestatis gloriam immortalibus chartis commissas H. Coccius, typographus, pictor, quanto potest humilitatis ac reverentiae adfectu ultra adfert dicatque.* Imprimé en Anvers, en la maison de Hieronymus Cock, 1563. In-4° oblong.

Suite de 12 planches commémorant les hauts faits de Charles-Quint, gravées d'après les dessins de Martin Heemskerk par Dirk Coornhert, et imprimées et éditées par Jérôme Cock. La première planche porte « Cock excud. 1556 »; cette première édition qu'on peut ainsi dater de 1556 fut suivie d'une deuxième en 1558, d'une troisième en 1563.

Bibl. : Funck, p. 296. — Brunet, II, p. 115.

Anvers, Cabinet des Estampes.

175. ABRAHAM DE BRUYN. *Imagines gentium peculiaris vestitus.* [Anvers], 1581. In-fol. oblong.

Suite de 47 planches montrant les habits de diverses nations; réédition du recueil publié par le graveur Abraham de Bruyn à Cologne en 1577. Bruyn avait fait également éditer dans cette ville un autre recueil, *Imperii ac sacerdoti ornatus* en 1578, qui reparaît de même à Anvers en 1581. La même année, encore, il fit paraître à Anvers un nouveau recueil de costumes *Exhibemus hoc libello romani pontificis, episcoporum, monachorum, aliorumque sacerdotum imagines,* un recueil de 62 planches, *Habits de diverses nations de l'Europe, Asie, Afrique et Amériques,* et chez le libraire Michel Colyn, un autre album de 81 planches, *Omnium pene Europe, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus.* — Tous ces albums sont des documents inestimables pour l'histoire du costume.

Bibl. : Funck, p. 287. — Delen, *Gravure,* II, p. 113.

Anvers, Cabinet des Estampes.

176. « *Scaldis* ». Personnification de l'Escaut avec, au fond, une vue partielle de la rade, les tours de Notre-Dame et de l'abbaye de Saint-Michel. In-4° oblong.

Planche pour : *Semideorum marinorum amnicorumque sigillariae imagines perelegantes, in picturae statuariaeque artis tyronum usum.* Anvers, Philippe Galle, 1586. — Frontispice et suite de 17 planches symbolisant les dieux et demi-dieux des eaux, et quelques fleuves importants. Dessinés, gravés et édités par Philippe Galle.

Bibl. : Delen, *Iconographie,* n° 168.

Anvers, Cabinet des Estampes.

177. *Nova reperta.* Anvers, Jean Galle, s.d. In-4° oblong.

Frontispice et suite de 17 planches, illustrant l'histoire de la découverte de l'Amérique et expliquant quelques inventions et techniques nouvelles. Contient notamment des vues d'une fabrique de canons, d'une imprimerie, d'un atelier d'horloger, d'une distillerie, d'une raffinerie de sucre et d'un atelier de calchographie. — Gravé d'après les dessins ou tableaux de Jean Stradanus par les artistes de l'atelier des Galle.

Anvers, Cabinet des Estampes.

178. *Septem planetae.* Anvers, Jean Galle, s.d. In-4°.

Frontispice et suite de sept planches symbolisant les planètes. Gravés par Jean Collaert d'après les dessins ou tableaux de Jean Stradanus.

Anvers, Cabinet des Estampes.

179. Otto Vaenius. *Amorum emblemata.* Antverpiae, typis Henrici Swingenii, 1608. In-4° oblong.

Recueil de planches avec 124 figures emblématiques, gravées par Corneille Boel d'après les dessins de l'auteur, le peintre Otto Vaenius ou Venius, de Leyde (1556-1629), qui s'était établi à Anvers en 1593. Texte explicatif en face de chaque emblème : vers latins tirés d'auteurs classiques avec traduction anglaise et italienne. L'édition est dédiée aux comtes de Pembroke et Montgomery. — Des éditions portant le même millésime, contiennent les textes latins, français et italiens, et d'autres les textes latins, français et flamands. Ce recueil fut d'autre part réimprimé en 1618 en Hollande, en 1667 à Bruxelles par Foppens, mais il ne connut cependant pas le succès foudroyant des *Quinti Horatii Flacci Emblemata,* du même auteur, édités en 1607 par H. Verdussen, qui eurent près de vingt réimpressions.

Bibl. : Funck, p. 224-226 et 404.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

180. Antoine Van Dyck. *Icones principum, virorum doctorum, pictorum, chalcographorum, statuariorum nec non amatorum pictoriae artis numero centum.* Antverpiae, G. Hendricx. In-fol.

Recueil de planches gravées d'après les portraits de A. Van Dyck. Un des derniers grands albums de planches édités à Anvers. — Entre 1626 et 1632, le grand peintre conçut l'idée de publier une collection d'estampes de ses portraits d'hommes célèbres. Il exécuta même un grand nombre de dessins spécialement pour les faire graver. La gravure de ces portraits fut confiée au burin des plus grands maîtres de l'Ecole anversoise — les Bolswert, les Galle, les de Jode, les Pontius, les Vorsterman. Van Dyck surveilla leurs travaux, et un certain nombre d'épreuves d'essai nous sont parvenues, retouchées de sa propre main à l'encre de Chine. Il coopéra même à la gravure de plusieurs planches. Il réussit ainsi à faire de ce recueil de portraits un véritable chef-d'œuvre.

La première édition porte l'adresse de l'éditeur ou imprimeur d'estampes Martinus van den Enden. On n'y trouve pas d'indication de date, mais elle fut probablement exécutée vers 1636. Vers 1641 l'éditeur Gillis Hendricx pouvait faire l'acquisition des 80 planches de l'*Iconographie* ; il y joignit les 15 eaux-fortes de van Dyck, dont il avait probablement vers la même époque obtenu les cuivres; il ajouta encore quelques autres planches d'après le même artiste, et porta ainsi le nombre des portraits à cent. Il publia la collection ainsi formée en 1645, sous le titre *Icones principum, virorum doctorum...* (*Anvers, G. Hendricx,* 1645). Le frontispice avec le buste de van Dyck est gravé à l'eau-forte par le peintre lui-même et terminé au burin par Jacques Neeffs.

L'édition de 1645 fut suivie d'autres; le nombre exact et les dates de

parution sont inconnues ; ils diffèrent de la précédente par la suppression de l'année 1645 sur le titre et par l'addition de plusieurs portraits, dont cependant le nombre et la nature varient d'un ouvrage à l'autre.

Bibl. : Funck, p. 406. — F. Wibiral, *L'Iconographie d'Antoine Van Dijck*, Leipzig, 1877, p. 9 et suiv.

Anvers, Cabinet des Estampes.

V. *LE XVII*[e] *SIÈCLE*

Le déclin économique qui commence avec la prise de la ville par les armées espagnoles en 1585, *fit sentir ses répercussions dans le domaine de l'édition. Mais, entre* 1585 *et* 1648, *date à laquelle la paix de Westphalie, maintenant la fermeture de l'Escaut, ferma en même temps la porte à tout espoir, les typographes anversois connurent encore une arrière-saison brillante, qui, dans quelques branches et pour quelques éditeurs, se prolongea durant un temps plus ou moins long au delà de l'année fatidique.*

Les éditeurs anversois se firent alors une spécialité des livres de liturgie, de théologie et de dévotion illustrés, et des éditions en langue espagnole; cependant quelques ouvrages d'actualité, abondamment pourvus de planches rappellent encore la période de la splendeur.

Tout comme Plantin autrefois, les Moretus, ses successeurs, exerçaient une hégémonie incontestable et incontestée. Mais comme Plantin, ils étaient entourés de concurrents dangereux. Outre les dynasties déjà signalées plus haut, dont l'origine remontait au siècle précédent, et qui, d'ailleurs, à l'exception des Verdussen, disparurent au cours du XVII[e] *siècle, on doit citer en premier lieu Jean et Jacques van Meurs (Meursius), — dont le père Jean fut pendant quelque temps l'associé de Balthasar I Moretus, — Jean Aertssen, les Cnobbaert, les Trognesius, qui tous se montrèrent encore très actifs. Abraham Verhoeven, qui fonda le premier périodique belge, apparaît enfin parmi ces éditeurs comme une figure originale.*

Par une ironie du sort, Anvers à son déclin vit l'épanouissement complet de ses écoles graphiques, maintenant affranchies de toute influence étrangère. Les Moretus et leurs collègues pouvaient en cette période de décadence faire appel à quelques-uns des plus grands maîtres de leur temps, — pour le dessin à un Rubens et ses élèves, pour les gravures sur cuivre à l'atelier des Galle et aux graveurs de l'école rubénienne. Le livre anversois reçut alors sa

forme la plus riche, et put soutenir par sa présentation la comparaison avec les meilleures productions étrangères. Mais la mort de Rubens brisa cet essor, les plus importants artistes désertèrent Anvers, et les typographes durent désormais recourir aux services de quelques épigones.

181. ABRAHAM VERHOEVEN. *Pourtraict véritable et au vif, de la Joyeuse Victoire acquise le* 17 *de May l'An* 1605 *par les gens de leurs Altezes auprès d'Anvers, sur le Blockersdijck, contre les Rebelles de leurs susdictes Altezes, lesquelz sont venuz par la Rivière de l'Escault avec une quantité de batteaux, pensans couper les Dicques pour mettre siège devant la ville d'Anvers, tant par eau que par terre.* Anvers, 1605. In-fol. plano.

Gravure sur cuivre représentant l'Escaut en aval d'Anvers; on voit la flotte hollandaise qui avait tenté un raid contre la ville, et les troupes de l'archiduc Albert, qui avaient fait avorter l'entreprise; au premier plan, à droite, les remparts de la ville, d'où les citoyens regardent le spectacle. Des textes explicatifs flamands et français sont collés à la gravure.

Sur la foi de ce document, on a proclamé Abraham Verhoeven le premier « gazetier » d'Europe. Mais cette gravure de 1605, pour être un spécimen intéressant et original de production d'actualité ne présente aucun caractère périodique. D'autre part beaucoup d'autres éditeurs-graveurs anversois avaient déjà au siècle précédent publié de telles gravures d'actualité. Mais Abraham Verhoeven semble avoir eu le premier l'idée d'y coller un texte explicatif et d'en faire ainsi de véritables reportages illustrés. Dans ce domaine il fut un précurseur. Il a continué à publier de telles gravures, mais à côté de ces éditions illustrées, il commença à imprimer ses « nouvelles nouvelles ».

Bibl. : Delen, *Iconographie*, n° 202. — Voir aussi numéro suivant.

Anvers, Cabinet des Estampes.

182. ABRAHAM VERHOEVEN. *Nieuwe tydinghen* [Nouvelles nouvelles].

A partir de 1606 Abraham Verhoeven (1575-1652) publia de façon intermittente et très irrégulière des « nouvelles », comme l'avaient fait avant lui et, dès le début du XVIe siècle, de nombreux typographes anversois. Mais Verhoeven, à l'encontre de ses devanciers, se spécialisa complètement dans cette branche. La guerre de Trente ans, qui commença en 1618, lui donna une copie abondante : ses « nouvelles » devenaient de plus en plus fréquentes ; dès 1620, elles paraissaient régulièrement deux à trois fois par semaine, et recevaient un numéro d'ordre : le premier périodique belge était né.

Si Verhoeven ne fut pas le premier « gazetier » de l'Europe comme on le prétend souvent encore, il fut du moins l'un des premiers. S'il fut distancé par des éditeurs de Strasbourg et d'Augsbourg (1609) et par les Hollandais Caspar Hilten et Broer Jansz (1618), il fut le premier en Belgique, et devança ses collègues français et anglais. Son périodique se distingue par quelques particularités typiques. Graveur et ayant débuté dans l'actualité illustrée, Verhoeven fut le premier à

orner ses « nouvelles » d'illustrations : de primitives gravures sur bois, sans prétentions artistiques, mais qui rendaient le contenu par l'image, et donnaient ainsi une note « journalistique » à ses publications, que les productions des autres éditeurs de l'époque n'avaient pas du tout. D'autre part, Verhoeven n'a pas donné un titre général à son périodique. Si on parle couramment de ses *Nieuwe Tydinghen* [Nouvelles nouvelles] c'est plutôt par convention : chaque numéro avait son titre spécial, un résumé des nouvelles qui formaient le contenu. Bien que commençant souvent par *Nieuwe Tydinghen,* il n'est pas rare de trouver d'autres titres — notamment celui de *Gazette* en tête de ses publications. Perclus de rhumatismes, en difficultés financières permanentes, Verhoeven vit péricliter ses affaires dès 1629. Mais d'autres le relayèrent : Anvers ne cessera d'avoir son périodique durant le XVIIe et le XVIIIe siècle.

Bibl. : **Th.-J.-I. Arnold, *Les "Nieuwe Tijdingen" d'Abraham Verhoeven,* dans *Bibl. Belg.*, 2e série, XXV, 1898, V, 244. — F.-J. van den Branden, *Ontstaan van het nieuwsblad te Antwerpen. Abraham Verhoven; zijn leven :* 1575-1652 [Le début des périodiques à Anvers. Abraham Verhoeven; sa vie : 1575-1652], Anvers, 1902.**

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

183. Boèce a Bolswert. ***Duyfkens ende Willemynkens pelgrimagie tot haren beminden binnen Ierusalem.*** **T'Antwerpen, by Hieronimus Verdussen, 1627. In-8°.**

« Le pèlerinage des sœurs Colombelle et Volontairette vers leur Bien-Aimé à Jérusalem », récit mystique plein de charme et de poésie naïve; écrit par le grand graveur Boetius a Bolswert lui-même, et orné de 28 planches. Cet ouvrage fut publié plusieurs fois au cours du XVIIe siècle par des éditeurs anversois; une traduction française parut à Liège vers 1737.

Bibl. : **Sabbe, *La vie des livres à Anvers,* p. 75-6.**

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

184. Famiano Strada. ***De Bello Belgico decas prima ab excessu Caroli V. Imp. usque ad initia praefecturae Alexandri Farnesii Parmae, ac Placentiae Ducis III.*** **Antverpiae, typis Joannis Cnobbari [Cnobbaert], 1635. In-8°.**

Deuxième édition d'après la première édition parue elle-même à Rome en 1632, de cette remarquable histoire des Pays-Bas durant la première partie du règne de Philippe II (1555-1579). Cet ouvrage, composé par le jésuite romain Strada, fut complété par une *Decas secunda* pour les années 1579-1590 (première édition : Rome 1647). Les deux parties du *De Bello Belgico* eurent un immense succès; elles furent maintes fois réimprimées tant en Italie qu'aux Pays-Bas méridionaux et septentrionaux, et traduites en flamand, en italien, en anglais, en espagnol et en polonais. Au XVIIe siècle, la firme anversoise des Cnobbaert en eut le monopole pour les Pays-Bas méridionaux.

Le titre gravé est une copie réduite, sans nom de graveur, de la carte sous forme de lion de l'édition originale (Rome, 1632). Mais cette carte curieuse et originale du « lion belgique » (*Belgium* était

alors synonyme de Pays-Bas et comprenait aussi bien la Belgique actuelle que les Pays-Bas septentrionaux) de l'édition romaine, est elle-même une réplique du frontispice gravé par François Hogenberg de Malines pour le *De Leone Belgico* de M. Aitzinger paru à Cologne en 1581.

Bibl. : Bibl. Belg., 1re série, XXIV, S. 27.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

185. Philippe de Comines. *Felipe de Comines. Las Memorias. Los hechos y empresas de Luis undecimo y Carlos octavo, reges de Francis.* Amberes, En la Emprenta de Iuan Meursio, 1643. 2 vol. in-fol.

Première édition en langue espagnole des *Mémoires* de Philippe de Comines. Traduction de Juan Vitrian, faite pour la première fois, partie sur le texte original de Jean de Selve, premier président au parlement de Paris; et pour la seconde partie sur celui de la première édition française. Elle est très estimée à cause des nombreuses annotations ajoutées par le traducteur. Une deuxième édition parut chez Henri et Corneille Verdussen en 1713-1714. Ce sont les seules qu'on connaisse des *Mémoires* de Philippe de Comines en espagnol.

Bibl. : Bibl. Belg., C 215. — Peeters-Fontainas, 367.

Paris, Bibliothèque nationale.

186. George Cavendish, marquis et comte de Newcastle. *La méthode nouvelle et invention extraordinaire de dresser les chevaux, les travailler selon la nature, et parfaire la nature par la subtilité de l'art.* Anvers, chez Jacques van Meurs, 1658. In-fol.

« Traduit de l'Anglois de l'auteur en François par son commandement ». Orné de quelques bois dans le texte et de nombreuses gravures sur cuivre, dessinées par Abraham van Diepenbeek et gravées par différents artistes (P. de Jode, P. Clouwet, L. Vorsterman, P. van Lisebetten, C. Caukercken, Th. van Kessel et Lommelin). — George Cavendish, marquis et comte de Newcastle, s'était réfugié de l'Angleterre peu avant l'exécution de Charles Ier. Il vint s'établir à Anvers dans la maison de Rubens; c'est dans le jardin du grand artiste qu'il installa son manège et son école d'équitation qui acquit une grande renommée parmi les nobles de l'Europe occidentale.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

VI. *L'ÉDITION MUSICALE*

Au XVIe et au XVIIe siècles l'édition musicale a connu un grand essor à Anvers. C'est l'époque où l'école belge de musique a produit quelques-uns des plus grands maîtres européens et les éditeurs-imprimeurs anversois ont publié des partitions qui sont encore réputées pour le mérite qu'elles présentent et pour le soin apporté à leur typographie.

Plantin ne s'est naturellement pas désintéressé du problème et

il a produit dans ce domaine quelques chefs-d'œuvre : les Messes *de Georges de La Hèle* (1578) *et de Philippe de Monte* (1578), *les* Cantiones *de Jacques de Bruck* (1579). *Il eut toutefois soin d'éviter les pertes possibles et fit supporter aux auteurs une partie des risques ; Philippe de Monte lui-même dut participer aux frais d'impression de ses* Messes *et verser à l'imprimeur* 155 *florins. Ces éditions furent pour Plantin de simples travaux de commande, et s'il put les entreprendre et les réaliser, ce fut grâce aux nombreux caractères musicaux qu'il avait rassemblés pour éditer ses missels, antiphonaires, graduels et autres livres liturgiques qui comportaient une partie de chant. L'édition de ces livres d'Eglise est restée, jusqu'à la fin de son existence, la grande spécialité de l'Officine plantinienne. Dès le XVII*e *siècle pourtant, les Moretus durent composer avec une autre grande dynastie anversoise de typographie, celle des Verdussen, qui prirent pour leur compte bon nombre de graduels, d'antiphonaires et de rituels ; tout en laissant les missels aux Moretus. Ayant monopolisé cette branche spéciale de l'édition musicale, Plantin et ses successeurs, ainsi que les Verdussen, laissèrent pour le reste le champ libre à leurs collègues.*

L'édition musicale exigeant des caractères particuliers, celle-ci fut dès le début entre les mains de quelques éditeurs spécialisés. Le premier, Christophe van Remunde, se servit à Anvers de procédés typographiques appropriés à la musique pour exécuter de 1523 *à* 1531 *quelques* Manuale, Missale *et* Processionale *avant d'aller mourir à la Tour de Londres, pour avoir vendu en Angleterre des livres hérétiques.*

Après lui, Simon Cock publia en 1538 *un rarissime recueil de chansons pieuses en flamand, c'est le premier ouvrage de musique imprimé aux Pays-Bas qui ne soit pas un livre liturgique. Cock continua d'imprimer de tels ouvrages jusqu'à sa mort survenue en* 1562.

Cependant, apparaissait un concurrent dangereux — Tielman Susato. Venu à Anvers vers 1529 *comme copiste de musique et instrumentiste et admis dans la corporation des musiciens de la ville, il faisait aussi le commerce d'instruments de musique et dès* 1543 *s'établit comme éditeur de musique, publiant quelques ouvrages remarquables, parmi lesquels il faut mentionner les partitions qu'il avait écrites lui-même. Il mourut vers la même date que Simon Cock, et eut pour successeur son fils Jacques, qui mourut dès la fin de* 1564.

Le champ restait libre aux Phalèse. Le fondateur de cette maison célèbre fut Pierre Phalèse, qui avait débuté à Louvain à la même époque que Susato à Anvers. Par le nombre et l'intérêt de ses éditions, l'officine de Pierre Phalèse à Louvain fut plus importante

encore que l'officine anversoise de Susato. Après la mort de Pierre Phalèse (1573), *son fils et successeur, Pierre le Jeune, transporte son établissement à Anvers. Les Phalèse continuèrent à travailler dans cette ville jusqu'au milieu du XVII*e *siècle, produisant des éditions qui jouissaient d'une faveur unanime tant à cause de leur contenu que de leur présentation. Ils furent sans conteste les plus grands éditeurs de musique que les Pays-Bas méridionaux aient connus.*

*Dès le XVII*e *siècle on a songé à graver la musique. Simon Verovio fut le premier à employer ce procédé sur une grande échelle à Rome, de* 1568 *à* 1604. *Aux Pays-Bas, il ne semble pas que l'on ait appliqué — mais dans une bonne douzaine de planches au moins, les graveurs anversois de la fin du XVI*e *et du commencement du XVII*e *siècle ont réservé une large place à des textes musicaux. Il est même possible que ces gravures aient inspiré Simon Verovio.*

187. *Souterliedekens ghemaect ter eeren Gods op alle die Psalmen Davids.* Anvers, Symon Cock, 12 juin 1540. In-8°.

Traduction flamande des psaumes de David faite « en honneur de Dieu », rimée par Willem van Zuylen van Nyevelt, avec la musique de *Clemens non papa.* La première édition portait la date du 12 juin 1540, mais neuf éditions différentes sont connues portant cette date. Le *Souterliedekens* eut tant de succès qu'il s'en fit une trentaine de réimpressions jusqu'en 1613. — L'impression de la musique est faite en deux fois : d'abord les notes en noir, qui sont encore des notes de plain-chant, n'indiquant pas la valeur de durée, puis la portée, en rouge.

Bibl. : Nijhoff-Kronenberg, 1922. — Goovaerts, p. 184. — D.-F. Scheurleer, *Nederlandsche Liedboeken,* La Haye, 1912, p. 3-4. — J. Cools, *Simon Cock,* 1481-1562, dans *Gulden Passer,* III, 1925, p. 23. — Fl. van Duyse, *Het oude Nederlandsche Lied,* La Haye, 1922, p. IX.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

188. *Liber secundus sacrarum cantionum quinque vocum, vulgo Moteta vocant ; ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum.* Antverpiae, apud Tilemanum Susato, 1546. 4 vol. in-4°.

Contient 18 motets à 4 voix de Ducis, Canis, Castileti, Clemens non papa, Crecquillon, Lupus Hellino, Jean Lupi, Manchicourt, Morales et Nic. Payen.
Les caractères musicaux combinent la note avec les cinq lignes du fragment de portée, à la manière des caractères inventés vers 1525 par le fondeur Pierre Haultin de la Rochelle, établi à Paris. Ce fut d'ailleurs probablement P. Haultin même qui les a fournis à Susato.

Bibl. : Goovaerts, p. 193.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

189. André Pevernage. *Chansons à six, sept et huict parties.* Anvers, de l'imprimerie Pierre Phalèse, 1607. In-8° oblong.

André Pevernage (1543-1591), maître de la chapelle de l'église-cathédrale d'Anvers à partir de 1585, fut très productif. Outre des *Cantiones sacrae, Missae, Musica divina, Harmonia celesta,* etc., il fit paraître des recueils de chansons en langue française tant religieuses que profanes. Bon nombre de ces dernières sont sur des poèmes de Ronsard et d'autres poètes de la Pléiade. Une première édition en quatre livres fut imprimée en l'officine plantinienne, 1589-1591. Pierre Phalèse le jeune publia une réimpression partielle des trois premiers livres en 1606, du quatrième livre en 1607. Toutes ces éditions sont très rares.

Bibl. : Goovaerts, p. 300. — Stellfeld, *A. Pevernage,* Louvain, 1943.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

190. Gio. Giacomo Gastoldi. *Balletten met vyf, ses en acht stemmen.* T'Antwerpen, Bij de Erfghenaemen van Peter Phalesius, 1649. In-4° oblong.

Ballets à cinq, six et huit voix composés par le maître italien G. Giacomo Gastoldi, et comme le dit le titre de l'ouvrage, « maintenant, en honneur de la paix entre l'Espagne et Orange [paix de Westphalie, 1648] et pour le plaisir de la jeunesse des Pays-Bas, orné de mots néerlandais ». Edité par les héritiers de P. Phalèse le jeune qui avaient déjà publié en 1596, 1605 et 1624 des éditions italiennes. Très rare.

Bibl. : Goovaerts, p. 381.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

191. Jean Bocchius. *Encomium musices quod ex sacris litteris concinebat Philip. Gallaeus, iconibus exprimebat pictor celeberrimus Io. Stradanus, versibus illustrabat Io. Bocchius, urbi Antverp. a secretis.* Antverpiae, apud Philippum Gallaeum, s.d. In-4° oblong.

Recueil de 17 planches avec des scènes religieuses, pour la plus grande partie tirées de l'Ancien Testament, où la musique jouait un rôle prépondérant. Gravées par Adrien Collaert et Théodore Galle d'après les dessins du peintre Jean Stradanus, avec des vers de Jean Bocchius, secrétaire de la ville d'Anvers. Le frontispice surtout est remarquable ; il représente un livre de musique ouvert, entouré de trois figures de femmes, symbolisant la Musique, l'Harmonie et la Mesure, dans un cadre formé des instruments de musique alors en usage. Sur les deux pages du livre ouvert, le motet à six voix « Nata et grata polo » spécialement composé pour la circonstance par André Pevernage.

Bibl. : Stellfeld, *A. Pevernage,* Louvain, 1943, p. 93.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LA RELIURE

Les provinces wallonnes des Pays-Bas, tout comme les provinces septentrionales, ont pu conserver quelques très belles reliures d'orfèvrerie du haut Moyen-Age; Anvers n'a pas eu cette chance. Depuis 1559, la ville a été le siège d'un évêché, mais celui-ci n'a jamais eu l'importance de l'évêché de Liège ou d'Utrecht et le fait explique que nous n'y trouvions pas de somptueux évangéliaires, témoins d'une splendeur qui ne fut pas la sienne. Les premiers monastères d'Anvers furent fondés, l'un, Saint-Michel, au Xe siècle, l'autre, Pierre Pots, en 1431, et leur scriptorium a certes abrité des moines relieurs; mais il est impossible, à l'heure actuelle, de dire quelles sont les caractéristiques de leur travail. Nous savons pourtant que certaines abbayes de moines cisterciens se transmettaient une façon spéciale de relier; peut-être verrons-nous un jour quelle était la manière de faire des Prémontrés et pourrons-nous alors tâcher d'identifier dans les bibliothèques les manuscrits des abbayes anversoises.

Mais si nous ignorons quel était le métier des relieurs à Anvers avant le XIIIe siècle, il est certain qu'il y était dignement représenté; comment expliquer autrement que la toute première plaque estampée que l'on connaisse, ait été précisément employée à Anvers ? Elle figure Wouter van Duffel en prières devant la Vierge et l'Enfant. Le personnage est connu; il était chanoine de l'église Notre-Dame et deuxième proviseur de l'hôpital du même nom, de 1249 à 1285, date probable de sa mort. Le Musée de l'hôpital Notre-Dame (actuellement hôpital Sainte-Elisabeth) possède un document daté de 1283 où l'on trouve le sceau du chanoine van Duffel attaché à côté de trois autres sceaux; celui du chanoine porte le même décor que notre plaque, tout en étant d'un style un peu plus tardif. C'est sans doute dans sa jeunesse que van Duffel a exercé le métier de scribe et de relieur; sa clientèle devait être composée de bourgeois qui désiraient posséder un livre de prières en langue vulgaire. Aussi, sur la plaque, le nom du relieur est lui-même écrit en flamand : Woter van Duffle. *Sur le sceau, se lit le même nom latinisé :* Walti D Dufle Canon Antw'p. *Jamais il ne fut plus facile de dater une plaque estampée très ancienne : celle-ci doit avoir été exécutée vers 1240.*

*Le XIV*e *siècle ne nous a laissé aucun exemple de l'emploi de la plaque estampée à Anvers. Il est cependant inadmissible que les copistes de livres pieux et leurs relieurs n'aient pas mis à profit cette nouvelle façon d'orner l'extérieur de leurs volumes. Il semble bien en effet que la mode s'en soit généralisée, car Louvain peut s'enorgueillir de posséder un cartulaire de 1367 dont la reliure porte huit fois une plaque au nom de* Lambertus de Insula scriptor me fecit.

La reliure à plaque estampée allait connaître un brillant essor dans tous les Pays-Bas, le Nord de la France, l'Angleterre et l'Allemagne; mais on peut affirmer sans crainte que les plus beaux exemples s'en trouvent dans les Pays-Bas méridionaux, et que, dans ce domaine, Anvers occupe une des premières places, aussi bien pour la beauté des plaques gothiques que pour leur brusque adaptation aux exigences de l'art de la Renaissance.

*Au XV*e *siècle, les registres de la Gilde de Saint-Luc nous indiquent deux, peut-être même trois générations de relieurs du nom de Wouda. L'un d'eux, Jean Wouda, a signé de fort jolies plaques au double aigle impérial. Nous devons signaler encore, à la fin du XV*e *siècle, le relieur Henricus de Specht. Le centre de la plaque qu'il emploie nous montre à gauche un singe, un dragon, un lion; à droite un griffon, un aigle, encore un griffon. Le cadre porte la phrase :* Dum. cor. non. orat. invanum. lin. gua. laborat Henricus de Specht. *Aux quatre coins, le briquet de Bourgogne.*

*Les reliures de la première moitié du XVI*e *siècle sont nombreuses; les plaques en sont très bien gravées, la disposition générale de leur ornement est bien comprise. Les plus anciennes ont très souvent un cadre floral extérieur et le rectangle central divisé en trois bandes parallèles; le bandeau du milieu, qui est le plus étroit, porte le nom du relieur suivi des mots :* me fecit; *les deux bandeaux qui se trouvent à gauche et à droite se composent d'animaux du genre des grotesques, comme sur la plaque d'Henricus de Specht, mais ces animaux sont inscrits dans des rinceaux. Le cadre floral extérieur est très souvent remplacé par une inscription pieuse en latin, exceptionnellement en flamand, contenant parfois le nom du relieur, toujours comme Henricus de Specht l'a fait.*

Le double aigle impérial de Charles-Quint est également un motif très fréquent à Anvers. Il est amusant de voir l'ornement traité avec la liberté naturaliste du style gothique et quelques années plus tard réduit au losange central d'un décor Renaissance bien équilibré. Le portrait de l'empereur en pied ou à mi-corps est aussi un sujet de décoration fort répandu, dont les relieurs Vorsterman et Claus van Doormaele possédaient de très beaux exemples.

Les humanistes anversois étaient souvent numismates; les relieurs, pour flatter le goût de leurs clients, firent graver des plaques reproduisant des médailles antiques; elles sont malheureusement de qualité fort inégale.

*On ne peut parler de la plaque estampée du XVI*e *siècle, sans dire l'influence qu'a eue le sculpteur Jean Mone sur les graveurs de plaques. Originaire de Metz, cet artiste vint s'installer à Anvers d'abord, à Malines ensuite; très apprécié dans les milieux de la Cour, c'est à lui que le chancelier Carondelet commanda son monument funéraire. Cette belle œuvre, actuellement conservée à l'église Saint-Sauveur de Bruges, nous montre le soin qu'a mis le sculpteur à ne négliger aucun détail des vêtements; il donne même exactement la plaque estampée sur le bréviaire du prélat. Nous pouvons ainsi nous rendre compte que les plaques faites probablement entre* 1540 *et* 1550 *sont toutes, soit inspirées par le travail de Jean Mone, soit copiées d'après ses œuvres; les arabesques sont toutes du même genre; on peut appeler ce décor le style Jean Mone.*

Jusque vers 1550, *les Anversois habilleront les manuscrits d'abord, les imprimés ensuite, de reliures solides, généralement en veau, rarement en maroquin, mais toujours ornées de gaufrure de belles plaques estampées. C'est à cette époque que la dorure sur cuir fait son apparition chez nous. La prospérité, la vie intense de la métropole commerciale y attirent les marchands étrangers; les artisans s'y rendent nombreux, — et parmi eux, nombre de relieurs. Nous n'avons qu'à examiner les registres de la corporation de Saint-Luc pour nous en convaincre : les noms de relieurs français, italiens, danois, allemands, s'y succèdent sans interruption. Plantin lui-même n'est-il pas arrivé à Anvers comme relieur ?*

Les reliures de Plantin, tout comme le Livre des Privilèges de la Corporation des Bouchers (1551) *sont des témoins du travail de luxe qui se faisait à ce moment à Anvers; il dénote l'influence de la reliure parisienne. A la même époque, les registres de commerce et du magistrat anversois sont excessivement soignés. Les archives de la ville d'Anvers possèdent un volume immense* (478 mm. × 350 mm. *et* 150 mm. *d'épaisseur, avec un rabat qui couvre à peu près le tiers du plat*) ; *ce* Grand Livre des Affaitadi, *négociants italiens établis à Anvers, est un véritable modèle de luxe que l'on pouvait déployer dans ce genre. La dorure en est exactement du même type que celle que l'on admire sur les coffrets de la seconde moitié du XVI*e *siècle.*

Il est assez probable que nous avons ici un travail du florentin Antonio di Martino Borini, qui était « relieur de livres pour les comptoirs » et qui, de 1550 *à* 1563, *fut l'un des fournisseurs*

*de papier du magistrat de la ville d'Anvers. Il travaillait sans doute également pour des communes assez voisines : le Rijksmuseum d'Amsterdam possède un registre provenant de Veere (Zélande) qui est en tous points pareil à celui des Affaitadi. Nous avons vu que la reliure anversoise dorée fut exercée par des étrangers devenus bourgeois de la ville. On pourrait croire que le métier de doreur ne convenait pas aux aptitudes des artisans anversois, à moins que ce genre de travail n'ait suscité que peu d'intérêt chez les mécènes flamands, pourtant si amateurs de belles choses. Dans tous les cas, un fait est certain : la reliure dorée anversoise de la fin du XVI*e *siècle et du début du XVII*e *siècle n'a rien de personnel et se contente en général de nous présenter un médaillon et quatre coins faits au balancier, dont les plaques sont d'ailleurs souvent très bien gravées.*

*Déjà à l'époque de Rubens, la reliure anversoise est monotone et s'efface modestement. Ce n'est qu'à la fin du XVIII*e *siècle que De Keyzer et Ickelier font un véritable effort et arrivent à égaler les maîtres relieurs des autres pays.*

Mlle B. van Regemorter.

Fr. Verachtert, Manuscrit n° 21792 des Archives d'Anvers (liste des relieurs ayant travaillé à Anvers, dressée en 1831). — De Burbure, Notes aux Archives d'Anvers. — W.H. James Weale, *Bookbindings and rubbings of bindings*, London, 1898. — Léon Gruel, *Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures*, Paris, 1887-1905. — E.Ph. Goldtschmidt, *Gothic and Renaissance Bookbindings*, London, 1928. — G.-D. Hobson, *Les reliures à la fanfare*, London, 1935. — P. Verheyden, *Banden met blinddruk bewaard in het Museum Plantin-Moretus* [Reliures estampées conservées au Musée Plantin-Moretus], dans *Het Boek*, 1906; *Catalogue de l'exposition de l'Art flamand à Anvers*, Anvers, 1930; *Trésor de l'Art flamand du Moyen-Age au XVIII*e *siècle*, Bruxelles, 1932; *De Paneelstempel van Wouter van Duffel, priester, boekbinder te Antwerpen* (1249-1285). [*La plaque estampée* de Wouter van Duffel, prêtre, relieur à Anvers], dans *Gulden Passer*, 1937. — En outre : une série d'articles dans la revue *Het Boek*, V-VIII (1906 à 1910).

192. **Reliure estampée de Wouter van Duffel.**

Détachée du manuscrit qu'elle protégeait à l'origine, cette reliure de veau brun recouvre aujourd'hui un traité d'héraldique du xve siècle en anglais ayant à peu près les mêmes dimensions. Un des plats est décoré de six petits compartiments, obtenus alternativement par l'impression d'une plaque, sur laquelle on lit : *Woter van Duffle,* et d'une autre qui porte l'invocation : *Ave Maria.* L'intérêt de la reliure tient à la plaque au nom de Wouter van Duffel. Celle-ci mesure 60 mm sur 45 mm. Elle figure un prêtre agenouillé devant la Vierge de bout, présentant une pomme à l'Enfant nimbé et foulant aux pieds un dragon; une guirlande sort de la gueule de celui-ci pour se terminer à sa queue; un listel porte : *Woter van Duffle.* C'est le nom d'un personnage connu, chanoine de l'église de Notre-Dame à Anvers, mort en 1285; dans sa jeunesse, il était scribe et relieur. La plaques estampée à son nom date probablement d'environ 1240. C'est la plus ancienne plaque estampée connue jusqu'à ce jour.
Le volume exposé ici portait déjà cette reliure dans la collection du bibliophile E. Gordon Duff ; vendu à Londres chez Sotheby en 1925, quand fut dispersée la bibliothèque Gordon Duff, il a reparu dans une des ventes de la maison Sotheby en 1936 et fut acquis pour le Musée Plantin par un groupe d'amis du Musée. Le plat inférieur d'une grande reliure conservée à Oxford (Bibliothèque du Corpus Christi College) est également décoré de la plaque Wouter van Duffel ; deux autres panneaux ornent, en outre, cette reliure, l'une au nom de Jacobus Illuminator, l'autre au nom de Martinus de Predio, tous deux relieurs flamands.
0,210 × 0,305.

Bibl. : Verheyden, *Paneelstempel van Wouter van Duffel,* dans *Gulden Passer* (1937), p. 1-36.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

193. **Reliure estampée d'Henri de Specht (fin du xve siècle).**

Veau brun sur ais de carton. Quatre nerfs, les tranchefiles de gros fil emboîtent la coiffe. Traces de deux fermoirs de ruban de soie dont les extrémités sont collées très soigneusement sous la garde. Demi-gardes en parchemin provenant d'un ouvrage de dévotion du xve siècle avec lettres rouges et bleues et une lettrine dorée. Un triple filet entoure le plat et cerne l'empreinte de deux fois la même plaque tout en continuant jusqu'au bord extérieur. La plaque, qui mesure 71 mm sur 48 mm, est ornée d'un cadre sur lequel on lit : *Dum. cor. non. orat. invanum. lin. gua laborat henricus. de. specht.* Aux coins, le briquet de Bourgogne. Le centre de la plaque est divisé en deux bandes verticales, qui portent, celle de gauche : un singe, un dragon, un lion ; celle de droite un griffon, un aigle et encore un griffon. On remarque la trace des clous qui ont servi à fixer la plaque pendant l'estampage.
0,188 × 0,125.

Bibl. : Verheyden, *Trésor de l'art flamand,* II, p. 141; *Catalogue de l'exposition de l'art flamand,* n° 4.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

194. Reliure estampée gothique (début du XVIe siècle).

Veau sur ais de bois. Le dos et une partie du plat sont restaurés. Trois nerfs. Tranchefiles de fil vert et beige. Deux petite trous à la base du second plat font supposer que la reliure était munie d'une lanière permettant de suspendre le volume à la ceinture. Un seul fermoir, en partie arraché. Le volume est orné d'une seule plaque estampée de 67 mm sur 41 mm ; un double filet gaufré entoure la plaque et continue jusqu'au bord de la reliure. La plaque porte un bandeau central sur lequel se lit l'inscription en flamand : *Gode. lof. van. al.* A gauche et à droite, une bande un peu plus large; la bande de gauche nous montre des rinceaux dans lesquels se voient, de haut en bas : un aigle, un lion, une sirène, une sirène, un oiseau; sur la bande de droite : un aigle, un cerf, un singe, un faucon et encore un oiseau, également dans des rinceaux. Le tout bordé d'un cadre formé d'une guirlande de glands et de feuilles de chêne.
0,114 × 0,073.

Bibl. : Verheyden, *Banden Museum Plantin-Moretus*, p. 30.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

195. Reliure estampée gothique (début du XVIe siècle).

Veau sur ais de bois largement biaisés. Quatre nerfs. Tranchefiles en cuir rouge (devenu noir) natté par dessus la coiffe. Traces de deux lanières de cuir qui s'agrafaient dans les fermoirs attachés au plat supérieur. Demi-gardes en parchemin provenant d'un manuscrit. Les plats sont ornés d'une plaque estampée deux fois. La plaque elle-même est formée de deux panneaux séparés par une languette sur laquelle on voit un sarment avec feuilles ; chacun de ces deux panneaux montre à gauche et à droite trois fois une biche dans des rinceaux ; un cadre entoure cet ornement et porte sur l'un des panneaux : *deus. det. nobis. sua. pace. et / post. morte / vita. eterna. amen /* ; sur l'autre : *deus dedit / deus. abstulit. / sit nome / domini benedictu /*.
0,181 × 120.

Bibl. : Verheyden, *Banden Museum Plantin-Moretus*, p. 32.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

196. Reliure estampée gothique.

Veau sur ais de bois. Quatre nerfs. Les tranchefiles ont disparu. Le dos est partiellement refait. Deux fermoirs en laiton s'agrafent au bord du premier plat. Sur chaque plat, deux fois une petite plaque très bien gravée, 77 mm sur 47 mm : double aigle impérial couronné, entouré de courbes dessinant un losange ; de minces filets forment une légère auréole irradiant de ces courbes vers l'extérieur ; guirlandes et fleurettes ornent le fond.
0,143 × 0,098.

Bibl. : Verheyden, *Catalogue de l'exposition de l'art flamand à Anvers*, n° 24; *Banden Museum Plantin-Moretus*, p. 55.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

197. RELIURE ESTAMPÉE RENAISSANCE.

Veau sur ais de carton. Quatre nerfs, tranches peintes en jaune, pas de tranchefiles; deux lanières de cuir servent de fermoirs; le titre est écrit à l'encre sur la tranche de la gouttière. Sur les deux plats une plaque gaufrée (121 mm × 72 mm) au double aigle impérial couronné dans un ornement renaissance du style Jean Mone.
0,146 × 0,093.

Bibl. : Verheyden, ***Catalogue de l'exposition de l'art flamand à Anvers,*** **1930,**

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

198. RELIURE ESTAMPÉE RENAISSANCE de CLAUS VAN DORMAELE.

Veau fauve sur carton. Cinq nerfs. Tranchefiles en gros fil. Tranches jaspées. Traces de deux liens en cuir. Les deux plats sont ornés d'une grande plaque estampée (141 mm × 85 mm) ; au centre, un médaillon dans lequel se trouve le portrait de Charles-Quint couronné, en cuirasse, avec le sceptre et le glaive ; autour, l'inscription : *Carolus. v. Roma. imp. semper. August Etat. sue XLIII ;* au-dessus un écusson avec l'aigle impérial ; en dessous, une banderole avec la devise *Plus oultre,* relie les colonnes d'Hercule couronnées. Le fond est décoré de quelques arabesques dans le genre de Jean Mone ; un cadre du même style entoure la plaque, au milieu en dessous un petit écusson avec un christhme et les initiales C.V.D. Cette plaque fut certainement gravée pour Claus van Dormaele, relieur anversois qui travailla souvent pour le magistrat de la ville (même plaque sur la reliure du compte communal de 1542-1543).
0,162 × 0,096.

Bibl. : Weale, B 94. — Verheyden, *Banden Museum Plantin-Moretus,* p. 57-58; *Catalogue Exposition d'Anvers,* 1930, n° 38; *Trésor de l'art flamand,* p. 146, pl. CI.

Reproduction, pl. 11.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

199. RELIURE ESTAMPÉE RENAISSANCE A MÉDAILLON.

Veau sur ais de carton. Quatre nerfs. Petite tranchefile vert et crème par bandes de couleur alternées. Demi-gardes de parchemin provenant d'un manuscrit du XVe siècle. Deux liens de cuir. Sur chaque plat, une plaque estampée de 101 mm × 66 mm entourée d'un triple filet. Au centre de la plaque deux médaillons représentant des guerriers, ces médaillons sont posés l'un au-dessus de l'autre ; à gauche et à droite, trois médaillons de guerriers se faisant face, mais dont on ne voit que les deux tiers.
0,174 × 0,108.

Bibl. : Verheyden, *Banden Museum Plantin-Moretus,* p. 125.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

200. RELIURE ESTAMPÉE RENAISSANCE A MÉDAILLON.

Veau sur ais de carton. Quatre nerfs, traces de fermoirs en lanière de cuir qui ont disparu. Sur chaque plat, une belle plaque oblongue, 76 mm × 125 mm, entourée d'un triple filet : un médaillon d'un jeune

guerrier vu de profil fait face à un médaillon d'une jeune femme de profil ; ornements et cadre de style Jean Mone.
0,165 × 0,105.
Bibl. : Verheyden, *Trésor de l'art flamand,* p. 146; *Catalogue de l'exposition de l'art flamand à Anvers,* 1930, n° 57; *Banden Museum Plantin-Moretus,* p. 125.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

201. Reliure estampée Renaissance a médaillon.

Veau fauve sur ais de carton. Quatre doubles nerfs, demi-gardes de parchemin provenant d'un manuscrit du xve siècle, traces de lanières de cuir formant fermoirs. Le dos a été refait. Un filet gaufré contourne le bord de chaque plat, un triple filet entoure deux plaques identiques posées côte à côte, et continue jusqu'au bord du plat. Les plaques ont 113 mm × 68 mm; le rectangle central montre deux profils de guerriers superposés; le cadre a un ornement Renaissance. La plaque fut employée bien que fêlée.
0,210 × 0,144.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

202. Reliure estampée Renaissance.

Veau sur ais de carton. Quatre nerfs. Petites tranchefiles en fil vert et crème. Traces des liens de cuir disparus. Bien que de nouvelles gardes aient été posées, les gardes anciennes ont été conservées ; elles proviennent de manuscrits originaires de la région d'Anvers. Le plat supérieur est orné d'une plaque oblongue de 96 mm × 71 mm divisée en trois panneaux. Celui du milieu montre une femme debout sur un cœur aux larges ailes; elle tient un oiseau de la main droite; dans les coins supérieurs de ce panneau central un ornement Renaissance. Deux médaillons aux têtes de profil décorent le panneau de gauche et de droite ; le profil supérieur de gauche et le profil inférieur de droite paraît être celui de Charles-Quint. Le plat inférieur a une plaque des mêmes dimensions, mais avec un autre décor : deux médaillons superposés dans un rectangle avec un large bord. Les profils sont ceux d'un guerrier et d'une femme, les dessins du bord font penser aux ornements des belles cuirasses.
0,174 × 0,102.
Bibl. : Verheyden, *Banden Museum Plantin-Moretus,* p. 126.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

203. Reliure dorée de Plantin.

Volume mince recouvert de petit maroquin sur ais de carton. Tranches dorées. Recouvre *La Institutione di una fanciulla nata nobilmente,* le premier livre imprimé par Plantin (1555) ; édition de luxe sur papier azuré. Les deux plats ont un décor formé d'entrelacs et de fers dans le genre des fers aldins, tel que Plantin a pu en voir à Paris à cette époque. Il est certain qu'à l'origine les entrelacs étaient couverts d'une application de pâtes colorées, ce qui en rehaussait l'éclat ; cette reliure-ci est malheureusement assez frottée. Sur le plat supérieur, un médaillon ovale un peu plus profond et non décoré était réservé à des armoiries peintes ; le plat inférieur a un décor qui couvre toute la

surface. A remarquer la petite fleurette cruciforme qu'on voit sur les plats et le petit fer qui orne le dos ; ce matériel avait déjà été employé par Plantin quelques années plus tôt, notamment pour deux volumes ayant appartenu, l'un à Charles-Quint et l'autre à Philippe II.
0,162 × 0,096.

Bibl. : Ambroise Firmin-Didot, *Catalogue de la vente*, 1881, n° 540. — Verheyden, *Banden Museum Plantin-Moretus*, p. 107-119. — Baron J. Rudbeck, dans *Sept études publiées à l'occasion du IVe Centenaire de Plantin*, 1920. — Voir également p. 158.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

204. RELIURE DORÉE A LA MANIÈRE PARISIENNE (1551).

Livre des Privilèges de la Corporation des Bouchers d'Anvers commencé en 1551. Reliure en veau. Dos sans nerfs. La reliure a été refaite, mais les plats de la reliure primitive ont été très soigneusement collés lors de la restauration. La tranche dorée et ciselée a un décor pareil à celui des plats. La dorure couvre les deux plats et le dos ; de belles arabesques de filets courbes et de fers aldins azurés ornent le rectangle central et le large bord extérieur qui, lui, est cerné de chaque côté d'un mince cadre de petits fers pleins. C'est le type parfait d'un travail anversois exécuté par un relieur venu de Paris. L'œuvre est intéressante en ce qu'elle annonce la reliure à la Fanfare, comme le dit Hobson au sujet d'un volume parisien d'environ 1555.
0,38 × 0,26.

Bibl. : G.-D. Hobson, *Les reliures à la fanfare*, p. 7 et pl. V.

Anvers, Archives de la Ville.

205. RELIURE DORÉE (XVIe siècle).

Veau brun sur ais de carton. Tranches dorées. Une légère bande de cuir couvre une ficelle servant de tranchefile. Bien que le volume soit cousu sur cinq petits nerfs, le dos de cuir est plat et orné d'une roulette et de filets figurant trois nerfs et une bande en tête et en queue, un fleuron entre ces cinq bandes horizontales ; le tout est doré. Sur chaque plat, un large médaillon et quatre écoinçons de même style sont frappés en or, mais contrairement à la façon de faire générale, ici c'est l'entrelacs qui apparaît doré et le fond qui est en réserve et qui montre le cuir naturel. Le décor de cette reliure se complète de fers aldins azurés et de filets, ainsi que du mot *Antwerpen* (Anvers) en grandes capitales au-dessus du médaillon et entre les deux écoinçons trois petites étoiles à gauche et à droite de l'inscription.
0,312 × 0,200.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

206. RELIURE DORÉE (XVIe siècle).

Veau brun sur ais de carton. Cinq doubles nerfs. Tranches dorées. Tranchefiles vert et beige. Un grand médaillon et quatre écoinçons assortis comme décor sont estampés en or, le fond de ces cinq plaques est azuré; un semis de petites étoiles occupe tout le fond réservé du

plat ainsi que le centre du grand médaillon; les deux plats sont identiques. Un croisillon est doré sur le dos en tête et en queue, un fleuron doré dans les entre-nerfs et en tête et en queue. Reliure couvrant un ouvrage imprimé en 1570.

0,233 × 0,157.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

207. Reliure dorée (xvi[e] siècle).

Veau sur ais de carton. Quatre nerfs. Tranches dorées. Traces de liens probablement en cuir. Un large médaillon et quatre écoinçons sont estampés en or sur chaque plat. Le fond du médaillon est en partie en or pointillé et en partie en or plein, le fond des écoinçons est en or azuré; un petit fleuron doré à la main termine les quatre écoinçons du médaillon, ce même petit fleuron est poussé cinq fois sur le dos. Cette reliure recouvre un ouvrage imprimé en 1566.

0,184 × 0,118.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

208. Reliure d'Anselmus Faustus (xvii[e] siècle).

Elle recouvre le manuscrit d'un *Manuel du relieur* (1612). « Prescription et enseignement de la discrète et fameuse science de la manufacture des relieurs de livres, à savoir et lire icy dedans, comme on fera et liera les livres en toutes sortes et manieres aussi plusieurs sortes et couleurs et taincturés comme on les fera, etc. sur papiers, livres, quiz et parchemins, tous amateurs des arts des relieurs des livres très utiles et proffitables à apprendre, corrigé ensemble et faict en dilligence par M. Anshelmus Faust relieur de livres demeurant en Anvers *anno 1612.* » Manuscrit sur papier ; texte français d'un côté, le même texte en flamand de l'autre côté. Probablement le plus ancien manuel à l'usage des relieurs.

Demi-reliure jumelle en cuir blanc avec coins ; les plats en parchemin teinté, vert du côté français avec tranches rouges ; le parchemin est rouge du côté flamand avec tranches vertes. Roulettes gaufrées sur le cuir, petits fleurons gaufrés sur le parchemin. L'auteur, Anselmus Faustus, relieur de nationalité allemande, arrivé sans doute à Anvers au début du xvii[e] siècle, a travaillé pour les moines de l'Abbaye de Saint-Bernard ; il y a été bien accueilli et, en remerciement, il offrit des étrennes à ses bienfaiteurs : la description minutieuse de toutes les opérations de la reliure d'un livre, ainsi que des recettes pour fabriquer de l'encre et des teintures. Il cite les supérieurs du couvent et en particulier le sous-prieur, le R.P. Gobau, qui a toujours témoigné un intérêt spécial à l'art de la reliure. Bien que le flamand fût toujours la langue parlée par la population anversoise au xvii[e] siècle, l'usage du français avait été introduit depuis peu dans la classe aisée, et Faustus, pour plaire à chacun, fit son manuel en deux langues. Il avoue du reste avoir dû se faire aider pour l'une comme pour l'autre, et signe très fièrement dans le texte flamand : bourgeois d'Anvers.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES MÉDAILLEURS ANVERSOIS AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

La médaille est une création de la Renaissance. Le peintre véronais Antonio Pisano, dit Pisanello, inaugura, en 1439, *la technique de la fonte d'après un modèle en cire. Quand, à la fin du XVII*e *siècle, on cessa de couler les médailles pour les frapper comme les monnaies, l'art du médailleur subit une transformation radicale.*

La médaille fut introduite aux Pays-Bas sous le règne de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, par un Italien, Jean de Candida, *secrétaire pour les lettres latines du duc de Bourgogne, qui modela une série de portraits de personnages de la cour bourguignonne.*

Ces premiers essais n'eurent pas de suite, à moins peut-être qu'ils n'aient inspiré le peintre anversois Quentin Metsys. *Celui-ci apparaît, à la fin du XV*e *siècle, comme le premier véritable médailleur belge. Sa médaille de Christine Metsys et son autoportrait accusent un style très personnel, libre de toute influence étrangère. Mais lui non plus n'eut pas de successeurs immédiats : la première moitié du XVI*e *siècle n'a vu aux Pays-Bas que quelques médailleurs dilettantes. Il fallut attendre l'arrivée à Bruxelles, en* 1549, *de l'Italien* Leone Leoni, *suivi de ses compatriotes* P.-P. Romano, Jacopo da Trezzo *et* Gian Paolo Poggini, *pour assister à une éclosion rapide et brillante de l'art de la médaille. Les pionniers italiens se trouvèrent, en peu de temps, relayés par des artistes du pays, qui allèrent s'établir de préférence à Anvers. Né à Bruxelles, l'art de la médaille aux Pays-Bas allait se concentrer dans la ville de l'Escaut jusqu'au début du XVII*e *siècle.*

Jean Symons, *reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, en* 1547, *ouvre en* 1552 *la lignée des grands médailleurs belges. Ses portraits pèchent par quelque sécheresse, mais sont d'une vérité remarquable.*

*Les deux grands médailleurs de la seconde moitié du XVI*e *siècle, Etienne de Herwyck et Jacques Jonghelinck, semblent avoir été ses élèves ou, au moins, avoir subi profondément l'influence de son style.*

Etienne de Herwyck *était natif d'Utrecht. Il fut reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en* 1558 *et bourgeois d'Anvers en* 1559. *En* 1561, *il se rend à Cracovie, où il exécute plusieurs portraits du roi de Pologne Sigismond Auguste et de sa famille. Peu après, on le trouve en Angleterre, où il coule une série de médailles de personnages londoniens. Il revient à Anvers en* 1564, *mais regagne bientôt l'Angleterre et meurt à Londres, en*

1567. *Les médailles de Georges d'Egmond et de Cécile Veselar datent de sa première période, où se manifeste un style puissant et un peu rude qui s'affinera par la suite.*

Jacques Jonghelinck, *né à Anvers en* 1530, *fut sculpteur, fondeur et médailleur. Depuis* 1572 *jusqu'à la fin de sa vie, en* 1606, *il fut* waradin *de l'Hôtel des Monnaies d'Anvers. Son œuvre nous présente un tableau fort animé d'Anvers au XVI*e *siècle. Il travailla pour le Cardinal de Granvelle, dont il exécuta plusieurs portraits en médailles; il est encore l'auteur non seulement de la statue du duc d'Albe, mais d'un grand nombre de médailles de Philippe II, des dignitaires de la cour, et aussi de la grande médaille, d'un style si réaliste, de Jean Walravens, bouffon de la Chambre de Rhétorique « De Korenbloem »* [*Le Bluet*] *de Bruxelles. Les revers de ces différentes pièces sont fortement influencés par l'art italien.*

Pendant la même période, nous trouvons à l'œuvre Conrad Bloc. *Banni d'Anvers, en* 1566, *à cause de ses sympathies pour la Réforme, il revint en* 1577, *et fut reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, en* 1581. *Il travailla jusqu'en* 1602. *Ses portraits sont plus conventionnels et moins souples que ceux de van Herwyck et de Jonghelinck. Sa technique est moins accomplie et son art fort éloigné de celui des maîtres italiens.*

*Au XVII*e *siècle, la production de médailles se concentre à Bruxelles, à la cour d'Albert et Isabelle, mais c'est encore un Anversois,* Jean de Montfort, *qui fut le sculpteur et médailleur favori des archiducs. Né à Anvers, peut-être élève de Conrad Bloc, il fut d'abord essayeur général à la Monnaie d'Anvers, puis, depuis* 1613, *conseiller et maître général ordinaire des monnaies. Plusieurs médailles, qui représentent principalement les archiducs, portent sa signature. Le modelé en est plus délicat que celui des médailles de Conrad Bloc, et l'expression des physionomies est fort adroitement rendue.*

*A partir du dernier quart du XVII*e *siècle, le niveau artistique s'abaisse peu à peu. Anvers reste le centre de l'art de la médaille en raison de l'importance de son atelier monétaire, mais on peut dire que la période la plus heureuse de son développement artistique est révolue.* Mlle I. VERTESSEN.

G. van Loon, *Histoire métallique des XVIII provinces des Pays-Bas,* I, La Haye, 1732. — A. Pinchart, *Histoire de la gravure des médailles en Belgique depuis le XVI*e *siècle jusqu'en* 1794, Bruxelles, 1870. — J. Simonis, *L'art du médailleur en Belgique; contributions à l'étude de son histoire depuis l'avènement de Charles le Téméraire au duché de Bourgogne jusqu'au milieu du XVI*e *siècle,* Bruxelles, 1900; *L'art du médailleur en Belgique, nouvelle contribution à l'étude de son histoire,* Jemeppe-sur-Meuse, 1904. — V. Tourneur, dans *Trésor de l'art flamand du Moyen-Age au XVIII*e *siècle,* 1932, II; *Initiation à la numismatique,* Bruxelles, 1945. — J. Babelon, *La médaille et les médailleurs,* Paris, 1927.

I. *LES GRANDS MÉDAILLEURS*

QUENTIN METSYS

Ce peintre célèbre, né à Louvain en* 1460, *mort à Anvers en* 1530, *a exécuté quelques médailles. Sans s'inspirer du style des médailleurs italiens, comme ses contemporains, il développa en ce domaine un style personnel.

209. *Cristina Metsys.*

Christine Metsys, née Van Pullaer, paraît âgée d'une trentaine d'années et porte l'anneau nuptial. Quentin exécuta cette médaille sans doute en souvenir du mariage de Christine avec Josse Metsys, frère aîné de Quentin.
« Médaille d'une grande simplicité de touche et d'une singulière originalité, ne le cédant en rien aux plus belles médailles italiennes de la grande époque. » (Simonis.)
Seul exemplaire connu. Bronze jaune, uniface, daté de 1491. 74 mm.
Acquise en Hollande, vers 1896.
Cat. n° 446.

Bibl. **: Simonis, p. 29 et suiv. — R.-F. Burckhardt, dans *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Zürich, 1911, p. 44-46. — Tourneur, dans *Revue belge de numismatique*, 1920, p. 153-155, 160; dans *Trésor de l'art flamand*, II (1930), p. 181.**

Anvers, Musée van den Bergh.

210. *Quentinus Metsys.*

Portrait médaillon ovale du peintre Q. Metsys, par lui-même. Buste de profil, coiffé d'une calotte. 1495.
Bronze uniface. 82 × 69 mm.
Bibl. **: Pinchart, p. 5. — Voir aussi numéro précédent.**

Paris, Cabinet des Médailles.

JEAN SYMONS

***Sculpteur et médailleur, entre* 1547 *et* 1560.**

211. *François de Vriendt*, dit Floris, peintre et architecte.

Franciscus floris pictor aet. XXXII. Buste à droite. Sur la tranche du cou : 1552.
Rev. Figures symboliques : une horloge, un oiseau de nuit, une lampe ardente, une quenouille.
Plomb. 66 mm.

Bibl. **: Simonis, p. 53-54.**

Bruxelles, Cabinet des Médailles.

212. *Antoine de Taxis,* **fils naturel de Jean-Baptiste de Tour et Taxis, général des postes de l'Empire.**

Antonivs de Taxis aeta. XLII. Buste à droite.
En creux, sous le bras : 1552.
Rev. Dans une couronne de laurier, les armes de la maison de Taxis.
Bronze ou plomb. 64 mm.
Bibl. : Simonis, p. 53.

Bruxelles, Cabinet des Médailles.

ÉTIENNE DE HERWYCK

***Identifié par V. Tourneur avec le médailleur dit Etienne de Hollande. Né à Utrecht, vers* 1530, *franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en* 1558, *bourgeois d'Anvers en* 1559 ; *il séjourna en Pologne, en* 1561-1562, *en Angleterre, en* 1562-1563, *à Utrecht, en* 1564, *à Anvers, en* 1564-1565 *et mourut à Londres, avant Pâques* 1567.**

213. *Sigismond Auguste,* **roi de Pologne.**

Sigismond. Avgvstvs. D.G. Rex. Poloniae. Buste du roi, richement armé, de profil à droite. Sur la tranche de l'épaule : *Ste. H.F.*
Rev. *Da. Mihi. Virtvtem. contra, hostes, tvos.* Cavalier armé, galopant à droite et brandissant son épée.
Bronze. 41 mm.
Cette médaille a été exécutée par Etienne de Herwyck, en 1562, pendant son séjour à Cracovie, où le roi de Pologne l'avait fait venir.
Bibl. : Simonis, p. 201.

Paris, Cabinet des Médailles.

214. *Cecilia Veeselar,* **fille de Joris Veeselar, marchand d'Anvers.**

Cesilia. Veeselar. aet. 37. A° 1559. Buste à gauche.
Rev. *Trop. Fier. Abvse. C.V.* La Foi avec ses attributs ordinaires, debout sur un tertre contre lequel est appuyé un écu losangé, aux armes de Veeselar.
Plomb, uniface. 68 mm.
Bibl. : Simonis, p. 200-201.

Bruxelles, Cabinet des Médailles.

215. *Georges d'Egmond,* **évêque d'Utrecht.**

D. Georg. Degmond. Eps. Tra, aet. S. 54.1558. Buste de l'évêque vêtu d'une riche chasuble et tourné vers la droite.
Rev. *Pietatem exerce.* Deux mains sortant des nues et répandant des pièces de monnaie sur un paysage composé d'une colline boisée et de ruines d'architecture. Sur le devant de la colline, la signature de l'artiste : *Ste. H.F.*
Bronze. 68 mm.
Bibl. : Simonis, p. 193.

Paris, Cabinet des Médailles.

JACQUES JONGHELINCK

***Sculpteur et médailleur né à Anvers en* 1530, *mort en* 1606. *Il fut* waradin *de la Monnaie d'Anvers depuis* 1572.**

216. ***Philippe II et la bataille de Saint-Quentin.***

Philippvs D.G. Hisp. et Angliae Rex. Buste cuirassé et lauré de Philippe II, à droite.
Rev. *Anno MDLVII. Den. X. tag. Aug* [*usti*], *ward durch Kunig Philip zu Hispan* [*ie*] *und Engeland der Franzos* [*en*] *geschlagen, der Connestabel und best adel gefang* [*en*] *volgend den XXVII des selben die stat Sanct Quentin mit dem sturme erob* [*ert*] *ind gepludert.* [L'an 1557, le 10 d'août, les Français furent battus par Philippe, roi d'Espagne et d'Angleterre, le connétable fait prisonnier, avec la majeure partie de la noblesse; le 27 du même mois, la ville de Saint-Quentin fut prise d'assaut, et saccagée.] Buste de saint Quentin, avec, à chaque épaule, la tête d'un clou.
Argent. 35 mm.

***Bibl. :* Van Loon, I, p. 17-18. — Simonis, p. 57.**

Paris, Cabinet des Médailles.

217. ***Antoine Perrenot de Granvelle,* évêque d'Arras (plus tard archevêque de Malines et cardinal).**

Antonii Perrenot. Epi. Atrebat. Buste à gauche, tête nue.
Rev. *Dvrate.* Le vaisseau d'Enée dans un orage.
Argent. 53 mm.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

218. ***Antoine van Straelen,* bourgmestre d'Anvers.**

Antoni a Strale. Dvs. de. Merxem. et Dambrvgge, aet. XLIII. Buste à droite.
Rev. La Fortune debout sur un globe, supporté par une coquille au milieu des flots, tient des deux mains une voile, gonflée par le vent.
Argent. 36 mm.

***Bibl. :* Simonis, p. 126.**

Paris, Cabinet des Médailles.

219. ***Jean Walravens,* bouffon de la Chambre de rhétorique « De Korenbloem » à Bruxelles.**

Maistre Comken prince coronne des Docteurs a quatre oreilles. aet. 56. Ian Walravenz. Niet sonder Wielle. Com. 1553. Buste à droite.
Plomb, uniface. 115 mm.

***Bibl. :* Simonis, p. 118-119.**

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

220. ***Viglius de Zuichem* (1507-1577), jurisconsulte, conseiller de Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas.**

1. *Viglius praep. S. Bav. Praes. secr. con. R. Ma. et. Canc. ord. Av. Vel.* Buste à droite coiffé d'une barrette, vêtu d'une houppelande fourrée.

Sous la tranche du buste, gravé en creux : *Aet. LXXI.* Bordure de grénetis.
Rev. *Vita Mortalivm. Vigilia.* Ecu écartelé aux armes de Viglius et de celles de sa prévôté de Gand, avec la mitre et la crosse.
Bronze doré. 54 mm.
2. Même droit.
Rev. Même légende. Une table sur laquelle sont posés un livre ouvert, un flambeau et un sablier. Au-dessous, un cartouche.
Bronze doré. 50 mm.
3. *Viglivs avta a Zvichem. V. I. Doc.* Buste à droite coiffé de la barrette.
Rev. Même légende. Les armes surmontées de la mitre.
Bronze argenté. 25 mm.
4. *Viglivs Zuch. Vs. Praeses. Z.* Buste à droite, la tête nue.
Rev. Même légende. Même type qu'au n° 2.
Plomb. 22 mm.
5. *Viglivs. Zvichemvs. Praesesz.* Buste à droite. Tête nue.
Rev. Même légende et même type qu'au n° 2.
Jeton de cuivre. 27 mm.

Paris, Cabinet des Médailles.

221. *Insigne des Gueux.*

En tout. fidelles. av. Roy. Buste de Philippe II à dr., tête nue, cuirassé.
Sous la granche du buste : *GV. F. F.*
Grènetis au pourtour.
Rev. Ivsqves. a Porter. La Besace. Deux mains jointes tenant une double besace.
Cet insigne fut porté par les Confédérés qui, en 1566, se donnèrent le nom de Gueux, après avoir acclamé les comtes de Horn et d'Egmont.
Argent, ovale. 25 × 22 mm, muni d'une bélière.

Paris, Cabinet des Médailles.

222. *Démolition du Château d'Anvers.*

Vindicata Libertas Concordia. 1577. La Liberté, tenant dans la main gauche un sabre et une branche de palmier, près d'elle des chaînes et des entraves brisées. De la main droite, elle tient un chapeau élevé au-dessus d'une couronne traversée d'un rameau d'olivier. Sous cette couronne, deux mains jointes, s'appuyant sur le lion belgique, tiennent l'emblème de la Concorde : un cœur dont la branche d'olivier paraît sortir.
Rev. *Ivstitia Pacem copium pax attulit.* La Justice entre la Paix et l'Abondance.
Vermeil, orné d'un bord filigrané. 45 mm.
Bibl. : **Simonis, p. 161.**

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

223. *Démolition du Château d'Anvers;* **deuxième version.**

Même droit que ci-dessus.
Rev. *Restitutio. R.P. Antwerp.* Scène de la démolition de la forteresse d'Anvers par les soldats des Etats-généraux.
Pour la signification des événements, voir n° 233.
Argent. 46 mm.
Bibl. : **Simonis, p. 161.**

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

224. *Alexandre Farnèse et le pont sur l'Escaut.*

Alexander. Farnes. Par. Pla. Dvx. Belg. Dvm. Gvb. Aet. 40. Buste à droite, cuirassé, portant la fraise espagnole.
Rev. *Concipe certas spes. 1585.* Perspective de la ville d'Anvers avec le pont rétabli et les forts. Au premier plan, à gauche, Alexandre le Grand, couché dans sa tente, étend le bras comme pour retenir un satyre, qui s'éloigne vers la droite. Au-dessous de la figure du satyre, son nom grec : ΣΑΤΥΡΟΣ.
Pièce frappée en commémoration du siège d'Anvers.
Vermeil. 45 mm.
Bibl. : Simonis, p. 170-171.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

CONRAD BLOC

***Médailleur anversois. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en* 1581. *Il se rendit en France en* 1598, *mais n'y resta que fort peu de temps, et travailla à Anvers jusqu'en* 1602.**

225. *Guillaume d'Orange et sa femme, Charlotte de Bourbon.*

Guiljel. D.G. Avriacae. Co. Nassaviae, 1577.
Buste du prince à droite, armé.
A l'exergue : *Coen. Bloc. F.*
Rev. *Charlotte de Bourbon, pr. d'Orange. A. 1577.* Buste à gauche.
Deux pièces. Bronze. 43 mm.
Bibl. : Van Loon, I, p. 237.

Paris, Cabinet des Médailles.

226. *Henri IV.*

Henricus. IIII. D.G. Francor. et. Navar. Rex.
Buste de Henri IV à dr. A l'exergue : *Con. Bloc. F.*
Rev. *Duo protegitunus.* Deux sceptres soutenant une épée et accostés deux branches d'olivier.
Cette médaille fut frappée pour célébrer la paix conclue entre la France et l'Espagne, à Vervins, en 1598.
Argent. 43 mm.
Bibl. : Pinchart, p. 34.

Bruxelles, Cabinet des Médailles.

227. *Albert d'Autriche et la bataille d'Ardres.*

Albertvs. D.G.S.R.E. Car. Arc. Tol. Archid. Avs. Buste à droite d'Albert en habit de cardinal.
Rev. *Veni, Vidi, Vicit Devs,* 1596. Les plans de Calais, d'Ardres et de Hulst.
Deux pièces : or et bronze. 38 mm.
Bibl. : Van Loon, *Histoire métallique des Pays-Bas,* I, p. 466.

Paris, Cabinet des Médailles.

JEAN DE MONTFORT

Sculpteur et médailleur, essayeur général de la Monnaie d'Anvers sous Jacques Jonghelinck en 1602. Maître-général des Monnaies depuis 1603, il travailla pendant toute la première moitié du XVI[e] siècle.

228. *Le mariage de l'archiduc Albert et l'archiduchesse Isabelle, en 1599.*

Albertvs. D.G. Archid. Aust. D. Bur. Br. C. Fl. Dns. Fr. Buste de l'Archiduc à droite.
Rev. *Elisabeta. D.G. Inf. Hisp. D. Bur. Bra. C. Fl. Hol. Ze.* Buste de l'archiduchesse Isabelle, à gauche.
Bronze. 41 mm.
***Bibl.* : Van Loon, p. 511-512.**

Paris, Cabinet des Médailles.

229. *L'Archiduc Albert et l'Infante Isabelle.*

Albertvs. D.G. Archid. Avst. D. Bvr. C. Fl. Buste à droite de l'archiduc Albert, cuirassé, avec une tête de lion en épaulière.
Rev. *Elisabeta. D.G. Inf. Hisp. D. Bvr. Bra. Co. Fl.* Buste à gauche de l'infante Isabelle.
Argent. 32 mm.

Paris, Cabinet des Médailles.

230. *Mort de l'archiduchesse Isabelle.*

Elisabeth. Phil. II. Hisp. Reg. F. Car. V. Aug. N. Buste à droite en habit religieux.
Isabelle Claire Eugénie, fille de Philippe II, gouvernante des Pays-Bas, mourut la nuit du 1[er] au 2 décembre 1633, âgée de 67 ans, dans son palais de Bruxelles.
Rev. 1566. *Aeternitati Augustae. 1633.* L'archiduchesse Isabelle assise au-dessus des nuées sur un globe terrestre, à son côté un paon, symbole de l'Eternité.
Argent. 55 mm.
***Bibl.* : Van Loon, II, p. 213.**

Paris, Cabinet des Médailles.

II. *HISTORIQUE D'ANVERS D'APRÈS LES MÉDAILLES ET PLAQUETTES*

ANONYME

231. Statue de Ferdinand de Tolède, duc d'Albe. 'Alexi KakoΣ 'ΩΣ [l'aube du jour chassant le mal]. La statue érigée dans la citadelle d'Anvers, nouvellement bâtie par le duc d'Albe, en 1567.
Ivngelingi. Opus. ex. Aere. Captivo. L'auteur en était Jongheling.
Rev. *Ferdinando. Alvares. a Toledo Alba Duc Philippi II. Hisp. Apvd.*

Belgas Praef. Qvod extincta sedit. Rebellib pvlsis relig. Procvrata. Ivstit. Cvlta provinc. Pacem. Firmar regis optimo ministro fideliss. Positvm. [A Fernand de Tolède, duc d'Albe, gouverneur de Philippe II d'Espagne chez les Belges, érigé par un bon roi pour son ministre très fidèle, après qu'il eût mis fin à la sédition, vaincu les rebelles, restauré la religion, fait justice et instauré la paix dans ces provinces.]

Bibl. : Simonis, p. 138.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

232. **La Furie Espagnole, d'après un dessin de Martin de Vos. La médaille représente l'Hôtel de Ville d'Anvers incendié par les mutinés espagnols le 4 novembre 1576.**

Bronze. 110 mm.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

233. **Quatre plaquettes représentant des scènes relatives à la prise d'Anvers par les troupes des Etats des Pays-Bas en 1577.**

Elles furent exécutées à la monnaie d'Anvers, d'après des dessins de Martin de Vos et racontent l'épisode de la reddition du Château d'Anvers aux Etats révoltés contre Philippe II.

Les troupes du Château, au service de l'Espagne, furent commandées par Louis de Blois, seigneur de Treslong. Charles Hannaert, seigneur de Liedekerke, gouverneur d'Anvers, gagné à la cause des Etats, négocia la reddition de la citadelle, avec Pontus de Noyelles, seigneur de Bours, un des capitaines de Treslong. Bours était d'accord de rendre le Château aux Etats, moyennant la somme de 400.000 florins. Le 1er août, deux bataillons des troupes de la citadelle se mutinent, et Bours emprisonne le seigneur de Treslong. Mais quelques troupes allemandes, qui stationnent dans la ville même, ne prennent pas part à la mutinerie. Liedekerke les achète au prix de 150.000 florins. Le 2 août quelques vaisseaux de Gueux zélandais pénètrent dans l'Escaut, les troupes allemandes se croient trahies et s'enfuient. Anvers est libéré. Liedekerke et de Roeck, maître des comptes des Etats de Brabant, gagnaient chacun 50.000 florins à la négociation.

Première plaquette : Bours, Liedekerke et de Roeck s'unissent pour occuper la citadelle.

Seconde plaquette : les bataillons mutinés s'emparent du Château sous le commandement de Bours.

Troisième plaquette : Bours, de Liedekerke et de Roeck jurent fidélité au Roi et aux Etats (les rebelles n'avaient pas encore abjuré Philippe II et se battaient contre les troupes du roi, au nom du roi).

Quatrième plaquette : les négociations avec les députés des troupes auxiliaires allemandes.

Etain. 175 mm.

Paris, Cabinet des Médailles.

234. **Recueil de huit gravures sur cuivre, commémorant la libération d'Anvers en 1577, et exécutées, comme les plaquettes, d'après des dessins de Martin de Vos, par Jérôme Wiericx. Editée par P. Baltens.**

Bibl. : Delen, *Iconographie*, nos 96-102.

Anvers, Archives de la ville.

III. *L'HOTEL DES MONNAIES D'ANVERS ET SON ACTIVITÉ*

On constate que depuis les temps reculés des rois mérovingiens, Anvers posséda un atelier monétaire. Mais c'est seulement à partir du règne de Jean Ier de Brabant, au milieu du XIIIe siècle, que nous pouvons restituer l'histoire de l'Hôtel des Monnaies. Sous le gouvernement des ducs de Brabant Jean Ier, Jean II, Jean III, Jeanne et Wenceslas, la Monnaie d'Anvers frappa des espèces d'or, d'argent et de bronze. Antoine de Bourgogne y fit frapper sa monnaie d'argent; mais ni Philippe le Bon, ni Charles le Téméraire, au début de son règne du moins, n'emploient la Monnaie d'Anvers pour la frappe de leur numéraire et c'est seulement en 1467 *que la première ordonnance monétaire de Charles le Téméraire ranima son activité. Sous Marie de Bourgogne* (1477-1482), *celle-ci est seule à travailler en Brabant. Pendant la minorité de Philippe le Beau* (1482-1494), *la plus belle pièce émise à Anvers est le « double florin d'or au Saint-André », à l'effigie de Maximilien d'Autriche, gravée par Jean de Nimègue. Charles-Quint introduit aux Pays-Bas la monnaie d'argent de grand module et unifie le système monétaire. Depuis* 1521, *on émet des réaux et des demi-réaux d'or. Ces espèces seront frappées pendant tout le règne de Charles-Quint et longtemps encore durant le règne de Philippe II. Pendant la première période du règne de Philippe II* (1555-1598), *la monnaie d'Anvers occupe une place prépondérante parmi les monnaies des Pays-Bas. Le nombre des pièces frappées est considérable. Elles se recommandent par la qualité de la gravure. S'il n'est pas possible de fixer la date à laquelle Philippe II a commencé à faire frapper des espèces à son nom, on sait, en tout cas, que ce fut avant la mort de Charles-Quint, en* 1558. *Jusqu'en* 1567, *avant la grande réforme monétaire, Philippe II continue à battre monnaie suivant le système adopté par son père.*

Mais la grande révolte commençait et les souverains se succédaient rapidement. Pendant le règne éphémère de François d'Alençon, en 1582, *on exécute des couronnes d'or à son effigie. On raconte même qu'à l'entrée du duc à Anvers, il lui fut offert* 2.000 *couronnes d'or, frappées pour la circonstance par le maître de la Monnaie, Pierre Baseliers. Après la disparition du duc d'Alençon, les Etats de Brabant reprirent la direction des affaires du duché et firent mettre en circulation un numéraire reflétant le nouvel état des choses. Ils choisirent pour type de leur monnaie d'or le vieux lion de Philippe le Bon. Le* 17 *août* 1585, *Anvers se rendit à Alexandre*

*Farnèse et reprit la frappe de l'ancienne monnaie royale. En 1600, pendant la deuxième année du règne des archiducs Albert et Isabelle, on commença à battre monnaie à l'effigie des nouveaux souverains. Pendant leur règne, la Monnaie d'Anvers fut la plus active du pays. Les monnaies qui y furent frappées sont remarquables par leur belle facture et leur modelé expressif. C'est la grande période de l'atelier monétaire anversois : de 1572 à 1602, Jacques Jonghelinck — le plus grand médailleur du XVI*e *siècle — est waradin de la Monnaie; depuis 1613, Jean de Montfort, le si remarquable médailleur du XVII*e *siècle, est maître général ordinaire.*

*Avec le règne de Philippe IV (1621-1665) s'achève la période qui nous intéresse. L'atelier monétaire d'Anvers poursuit cependant son activité sans arrêt jusqu'au XIX*e *siècle. Des médailles, jetons ou plaquettes, frappées à l'Hôtel des Monnaies, commémorent les événements historiques. Les grandes plaquettes de la reddition du château d'Anvers, en 1577, dont Martin de Vos fournit les dessins, en sont un exemple remarquable. Au XVII*e *siècle, on exécuta des médailles pour le mariage de Philippe IV, en 1650; pour l'entrée de l'archiduc Léopold, gouverneur des Pays-Bas, en 1656; et un jeton en souvenir de la paix conclue entre la France et l'Espagne, signée à Anvers, le 18 mars 1660.*

Mlle I. VERTESSEN.

A. de Witte, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain*, Anvers, 1894. — V. Tourneur, *Initiation à la numismatique*, Bruxelles, 1945. — A. Baillon, *La Monnaie d'Anvers*. Trad. flamande dans *Alliance numismatique européenne*, janvier-mai 1953.

235. RÉAL D'OR DE PHILIPPE II.

Phs. D.G. Hisp. Ang. Z. Rex. Dvx. Brab. Buste couronné du roi, à droite.
Rev. *Dominvs. Michi. Adivtor.* Ecu couronné du roi, entouré du collier de la Toison d'Or. La main d'Anvers.
Philippe II, roi d'Espagne en 1556, cessa d'être roi d'Angleterre en 1558 à la mort de son épouse Marie Tudor, mais le réal avec le titre de roi d'Angleterre fut encore frappé pendant quelques années après le décès de la reine.
Or. 5,5 gr, 27 mm.
Bibl. : De Witte, 696.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

236. COURONNE D'OR DE FRANÇOIS D'ALENÇON.

Aeternvm. Meditans. Decvs, 1582. Ecu couronné de François d'Alençon, accosté des lettres F-F.
Rev. La main d'Anvers. *Fran. F. Fran. Fra. Vnic. Reg. D.G. Dvx. Bra.* Croix fleurdelisée, cantonnée de deux F et de deux lions.
Or. 3,8 gr, 25 mm.
Bibl. : De Witte, 793.

Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

237. **Demi-lion d'or des Etats de Brabant.**
Mo. Bra. Antiqva, Virtvte. et. Fide. Lion assis sous un dais gothique et regardant à gauche. Dans le champ à droite et à gauche : un briquet.
Rev. La main d'Anvers. *Sit. Nomen. Domini. Benedictvm. 1584.* Sur une croix feuillée, l'écu à sept quartiers, de l'antique maison de Bourgogne.
Seul exemplaire connu.
Or. 2 gr, 23 mm.
Bibl. : De Witte, 801.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

238. **Tiers de double ducat ou albertin.**
Albertvs. Elisabet. D.G. Ecu couronné entouré de la Toison d'Or.
Rev. *Arch. Aust. Dvc. Bvrg. et. Brab.* Croix de saint André à laquelle est suspendue la Toison d'Or.
Au-dessus : une couronne, à droite et à gauche : la date : 1600.
Or. 2,7 gr, 22 mm.
Bibl. : De Witte, 893.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

239. **Double souverain d'or de Philippe IV.**
1645. Phil. IIII. D.G. Hisp. et Indiar. Rex. Buste couronné de Philippe IV, en profil droit.
Rev. *Archid. Aust. Dvx. Bvrg. Brab. Ze.* Ecu couronné sommé d'une couronne royale et entouré du collier de la Toison d'Or.
Or. 11 gr, 36 mm.
Bibl. : De Witte, 997.
Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).

L'ORFÈVRERIE ANVERSOISE

Les orfèvres anversois se firent d'abord inscrire à la Gilde de Saint-Luc, dont ils suivaient les prescriptions; en 1382, ils sont mentionnés dans l'ordonnance qu'on peut considérer comme l'acte de constitution de cette confrérie. Mais le 24 février 1455, ils reçurent du magistrat d'Anvers une constitution particulière et se placèrent sous le patronage de saint Eloi.

On a l'impression qu'au XVe siècle encore, Anvers était un centre d'orfèvrerie moins important que Bruxelles. Par contre, au siècle suivant, les arts du métal semblent y avoir brillé d'un vif éclat et l'on doit particulièrement regretter que beaucoup de pièces aient disparu au cours des guerres de religion. Parmi les orfèvreries les plus remarquables qui nous sont parvenues, on peut citer la couverture en argent d'un évangéliaire conservé à l'abbaye de Tongerlo, travail anversois daté de 1543; un plat et une aiguière aux armoiries d'Aspremont-Lynden, au British Museum; une coupe en vermeil de la Corporation de Saint-Canut, qui date des environs de 1563, au Musée de Malmö. Mais l'œuvre la plus considérable est

incontestablement l'aiguière avec plateau, dite de Charles-Quint, au Louvre, travail anversois datant de 1558-1559. *Les tableaux qui se déroulent, tant sur le plat que sur le vase et qui reproduisent des épisodes de la Conquête de Tunis par Charles-Quint, en* 1535, *ont été exécutés d'après des cartons de tapisseries du peintre Jean Vermeyen; quant à l'ornementation, elle s'inspire des gravures de Corneille Floris. Les coupes de Vere en Zélande* (*v.* 1546-1548) *et de la ville de Bréda — celle-ci donnée en* 1595 *au comte Philippe de Hohenlohe — s'apparentent étroitement au chef-d'œuvre du Louvre et peuvent, par conséquent, être attribuées à des orfèvres anversois. Un nom important, à cette époque, est celui de Jean d'Anvers* (*John of Antwerp*), *l'ami de Holbein, qui séjourna à Londres de* 1526 *à* 1543 *et exerça une grande influence sur les arts décoratifs en Angleterre.*

Il semble que le style baroque se soit introduit assez tôt dans l'orfèvrerie anversoise au XVII[e] *siècle. Il se caractérise par une grande richesse d'ornementation et des reliefs très prononcés. Déjà, dans le plat et l'aiguière de la collection du Baron de Turck de Kersbeeck, à Gand — qui datent respectivement des années* 1619 *et* 1617 *— on peut déceler des influences rubéniennes. Les pièces les plus importantes de cette époque sont sans doute l'aiguière et le plateau de Rubens* (*dits des archiducs Albert et Isabelle*), *qui appartiennent à la famille de Borrekens, à Anvers. Elles sont l'œuvre de Théodore Rogiers* (1602-*v.* 1654), *qui a également ciselé un ostensoir conservé à l'église Notre-Dame de Termonde et dont nous savons qu'il avait exécuté, d'après une esquisse de Rubens, un plat destiné à Charles I*[er], *roi d'Angleterre, qui a malheureusement disparu. On peut encore citer — dans une collection privée — une aiguière et un plat* (1639-1642), *réalisés d'après un dessin de Jordaens, par l'orfèvre Norbert Lesteens.*

L'étude approfondie de l'orfèvrerie locale réserve encore des découvertes. Récemment même, on a pu ajouter à la liste des orfèvreries anversoises un certain nombre de pièces signées d'un artiste nommé Mathias Melin, dont l'origine demeurait inconnue et en qui l'on a pu reconnaître, il y a deux ans seulement, un orfèvre anversois. Deux plaquettes d'argent de Mathias Melin figurent ici.

Ajoutons enfin que des artisans anversois ont également produit des œuvres d'orfèvrerie religieuse, remarquables mais trop peu connues.

F. Baudouin.

P. Génard, *L'Aiguière de Rubens, dite des archiducs Albert et Isabelle*, dans le *Bulletin Rubens*, 1 (1882), p. 224-246. — P. Génard, *Notice sur la corporation des orfèvres d'Anvers*, dans *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*,

4e série, V (1890), p. 5-48. — J. Destrée, *L'Aiguière et le plat de Charles-Quint conservés dans la Galerie d'Apollon à Paris*, dans *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, XIV (1900), p. 33-59. — L. et F. Crooy, *L'Orfèvrerie religieuse en Belgique*, Bruxelles-Paris, 1911. — J. Destrée, *La Coupe de la ville de Veere de 1546*, dans *Oud-Holland*, 1932, p. 97-113. — D. Schlugheit, *Antwerfsche goudsmeden en zilverdrijvers in de samenleving (einde XVe-begin XVIe eeuw)*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis*, XXVI (1935), p. 185-211; *Alphabetische naamlijst op de goud-en zilversmeden te Antwerpen voor 1600* [Liste alphabétique des orfèvres à Anvers avant 1600], *ibid*, XXVII (1936), p. 6-69. — Abbé J. Lestoquoy, *Un ostensoir anversois du XVIIe siècle à Boulogne-sur-Mer*, dans *Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, XIV (1938). — S. Collon-Gevaert. *Histoire des arts du métal en Belgique*, dans *Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires*, coll. in-8°, VII, 2 vol., Bruxelles, 1951. — R. van Luttervelt, *De Spinolareliëfs van Mathias Melin*, dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Boud*, 6e série, IV (1951), p. 95-108; *Mathias Melin en zijn epitaaf*, *ibid.*, 6e série, VI (1953), p. 53-58.

240. **Aiguière et plateau dits de Charles-Quint.** Argent doré et émaillé.

Aiguière : col et goulot formés par un buste de femme ; sur la panse, l'embarquement des troupes de Charles-Quint après la prise de Tunis. *Plateau :* épisodes de la prise de Tunis par Charles-Quint en 1535. Les scènes ont été exécutées d'après des cartons de tapisserie du peintre Jean Vermeyen ; le décor s'inspire des gravures de Corneille Floris.

Aiguière : H. 0,435. Plateau : diam. 0,64.

Bibl. : Marquet de Vasselot, *Musée du Louvre, Catalogue sommaire de l'orfèvrerie de l'émaillerie et des gemmes, du Moyen-Age au XVIIIe siècle*, Paris, 1914, nos 286-287. — Suzanne Collon-Gevaert, *Histoire des arts du métal*, dans *Académie royale de Belgique*, VII, 1951, p. 350-352, 363.

Paris, Musée du Louvre.

241. **Plaques d'argent pour un coffret.**

Deux scènes de l'histoire de la famille Spinola :

a) *Ambrogio Spinola pendant le siège de Juliers, en 1622.*
Plaque en argent, haut relief, les coins arrondis, 23 × 54,5 cm.
Marqué : *Mathias Melin F. 1636.*

b) *Ambrogio Spinola pendant la bataille de Casale, en 1630.*
Plaque en argent, haut-relief, les coins arrondis, 23 × 56 cm.
Marqué : *M.M.F.*

Ces plaques font partie d'une série de cinq ayant probablement servi à la décoration d'un coffret, qui représentent des scènes de l'histoire de la famille de Spinola.

Pendant longtemps, on ne disposa d'aucune donnée sur *Mathias Melin*. R. van Lichterveld a pu établir en 1952 que cet artiste est né le 1er janvier 1589 à Anvers, où il est décédé le 19 juin 1653. On connaît de lui un bassin, daté 1627, à la cathédrale de Tolède, un plateau et deux vases dans la collection spinola à Gênes, et un relief sur la plaque tombale de son frère et de sa belle-sœur à l'église Saint-Paul à Anvers, où l'artiste est également enterré.

Amsterdam, Rijksmuseum.

LA FAIENCE

A la fin du Moyen Age, l'Italie et l'Espagne ont produit des céramiques d'art. Vers 1500, *Anvers emprunte leur technique et leurs décors et détient pendant un demi-siècle le monopole des faïences aux Pays-Bas. Les ateliers de Gand et de Bruges n'ont connu qu'une existence sans lendemain.*

L'histoire de la faïence d'Anvers se subdivise en trois époques bien délimitées : la période italienne, la période anversoise et la période baroque.

I. — La période italienne, *vers* 1500-1540. *Dès les premières années du siècle, au moins quatre faïenciers italiens sont établis à Anvers, parmi lesquels Guido di Savino de Castel Durante, dit Guido Andries, auquel on attribue le pavement du château The Vyne en Hampshire, vers* 1520; *Petrus Frans de Venise, l'auteur du pavage de l'église d'Herkenrode, conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles,* 1532; *et l'auteur anonyme du pavement de la chapelle de Rameyen en Campine, vers* 1530. *Aucun Anversois n'est mentionné à côté de ces étrangers. C'est à peine si quelques pots de pharmacie peuvent être datés de cette première époque. Le style en vigueur, qu'on a appelé le style* arabesque, *est inspiré des décors faëntins, et, à un degré moindre, de ceux de Venise. Il est basé exclusivement sur des motifs empruntés à la nature : bustes, animaux, rinceaux et décor linéaire. Les mauresques sont d'inspiration espagnole.*

II. — La période anversoise, *vers* 1540-1610. *Brusquement, sans transition, un nouveau style se manifeste sous l'impulsion d'artistes anversois établis ou de passage à Rome, comme Corneille Bos et Corneille Floris. Il est basé sur des modèles italiens interprétés librement et possède un caractère franchement régional. A partir de* 1550 *les* Liggeren, *registres d'inscription de la Gilde de Saint-Luc, mentionnent une cinquantaine de maîtres faïenciers, tous anversois cette fois. Il n'en est qu'un, Jean Bogaert, dont on connaisse des œuvres : le tableau mural, la Conversion de Saül, au au Musée Vleehuis d'Anvers* (1547) ; *les lambris de l'histoire de Tobie au Palais de Vila Viçose au Portugal* (1558) ; *et la belle cruche des Musées Royaux de Bruxelles* (1562). *A partir de* 1565, *époque des troubles religieux, une douzaine de ces artistes s'expatrient en Hollande et en Angleterre.*

La production de cette deuxième époque est plus variée : outre des carreaux de pavement, on trouve des tableaux historiés,

des plaques-enseignes, des pots de pharmacie, des vases, des plats et des écuelles. Le style dit grotesque *puise son inspiration non plus exclusivement dans la nature, mais aussi dans les objets les plus divers qui composent le décor de la vie quotidienne : l'architecture, le mobilier dans l'acception la plus large du mot, cartouches, paniers de fruits, trophées, chars antiques et termes, interprétés avec la fantaisie la plus capricieuse, et reliés par des ferronneries et des rubans. On reprend à la période précédente les mauresques d'inspiration espagnole.*

III. — La période baroque, *vers* 1610-1650, *la plus proche de nous, est aussi la moins connue. Passé* 1626, *on ne trouve plus de faïenciers inscrits aux* Liggeren, *mais il est probable qu'ils ont continué leur activité jusque vers le milieu du siècle. Dès* 1600, *Anvers a été le promoteur, dans tous les domaines artistiques, du nouveau style* baroque *: il est donc naturel que les Anversois aient, encore cette fois, interprété les modèles italiens en vogue. A défaut de pièces signées et datées, nous pouvons, jusqu'à plus ample informé, attribuer aux fours anversois au moins deux décors baroques : les « raphaëlesques » de l'école d'Urbino, interprétations hâtives et négligées des Patanazzi, et les décors faëntins* a compendiario (*des simplificateurs*), *qui présentent cette innovation bien baroque : un motif central sur fond blanc, faisant valoir la beauté de la forme et l'éclat de l'émail. A noter cependant que ce dernier décor a été en honneur en France, à Nantes, à Nevers, et au Croisic. La fabrication semble s'être limitée à des séries de plats godronnés et de coupes. Durant cette troisième période, l'exode des faïenciers continue : nous les retrouvons à Bruxelles, à Bouvigne et même en Italie.*

Au temps où les émigrés anversois allument leurs fours en différentes villes hollandaises, c'est-à-dire de 1564 *à* 1611, *l'industrie faïencière des Pays-Bas septentrionaux cherche encore sa voie, et il est incontestable que les modèles anversois sont à la base de cette production. Ce n'est qu'après l'introduction toute révolutionnaire des décoirs chinois que Delft prend son essor et a tôt fait de supplanter définitivement l'industrie faïencière anversoise de plus en plus affaiblie par l'exode de nombre de ses artisans, et cela au moment où, à Anvers, la peinture, la sculpture et les arts mineurs atteignent un si haut degré de perfection et où se poursuit l'évolution du style baroque.*

Ch. VAN HERCK.

B. Rackham, *Early Netherlands Majolica*, Londres, 1926. — H. Nicaise, différentes études dans : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1934 et 1936; *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1935; *Annales*

du XXe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Bruxelles, 1936; *Revue belge de philologie et d'histoire,* Bruxelles, 1937. — Dr. Chompret, *Faenza et l'Origine de la faïence blanche,* 1938; *Les Faïences françaises primitives,* Paris, 1946. — Ch. van Herck, différentes études dans les *Annuaires du Cercle archéologique d'Anvers,* 1935, 1936, 1937, 1941 et 1944. — L. Philippen, *De Oudantwerpsche Majolica,* Anvers, 1938. — S.J.M. Dos Santos Simoes, *Os Azulejos do Paço de Vila Viçosa,* Lisbonne, 1945. — J. Helbig (sous la direction de), *Histoire de la céramique en Belgique,* Anvers, De Sikkel (*sous presse*).

242. CHEVRETTE.

Décor de rinceaux de style faëntin et d'une banderole transversale ; sous l'anse, la date 1546.
Anvers, 1546. *Coll. Dr. Chompret.*

243. TROIS ÉCUELLES.

1. Sur le fond de l'écuelle, buste de la Vierge avec l'Enfant, encadrés de frises d'ornements. Bleu, ocre, vert et pourpre sur fond blanc.
2. Sur le fond de la seconde écuelle, en médaillon, buste de femme avec fraise et bonnet, encadrés de frises d'ornements. Bleu, ocre, jaune et vert sur fond blanc.
3. Sur le fonds de la troisième écuelle, en médaillon, buste d'homme avec collet plat et un bonnet haut, encadrés de frises d'ornements. Bleu, ocre, vert et pourpre sur fond blanc.

Ces trois écuelles appartiennent à une série commandée par l'Orphelinat des Filles, à Anvers.
Anvers, vers 1560.

Bibl. : L.-J.M. Philippen, *Inventaris Majolicaverzameling van het Museum Maagdenhuis* [Inventaire des faïences du Musée de l'Orphelinat], dans *Bestuurlijk Verslag der Commissie van Openbare Onderstand,* n° 5 (Antwerpen, 1936), p. 141, n° 5; *Een merkwaardige verzameling Oud-Antwerps plateel* [Une collection remarquable de vieille faïence anversoise], dans *Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen,* XIII; *Oud-Antwerpsch Plateelwerk* [Faïence anversoise ancienne], dans *Gedenkboek F. Claes,* Anvers, 1936.

Anvers, Musée de la Commission d'Assistance publique.

244. MÉDAILLON EN FAIENCE.

Médaillon en faïence d'Anvers représentant un homme barbu, probablement un pèlerin, disant son chapelet. — Ce médaillon serait l'enseigne d'une maison appelée « Le Pèlerin ». Vers 1550.
Diam. 0 m 20.

Bibl. : Cat., 22 A. 5. *Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).*

245. TROIS CARREAUX DE FAIENCE (vers 1580).

Ces carreaux formaient la bordure d'un tableau mural. Riche ornementation de grotesques dans le style de Corneille Floris. Ils font partie d'une trouvaille de 33 carreaux, fragments d'une vingtaine de tableaux muraux, retirés en janvier 1944 d'une cachette dans une des caves du Musée Plantin-Moretus. Ils furent peut-être commandés par Christophe Plantin pour orner les habitations qu'il construisit en 1580 sur les terrains de sa propriété, rue du Saint-Esprit, et jetés dans le puits au XVIIe ou XVIIIe siècle. Cette trouvaille permet d'assurer

que ces tableaux muraux en faïence qui ont dû sortir en quantités considérables des ateliers anversois de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe siècle, étaient généralement formés de douze carreaux (trois en hauteur, quatre en largeur) ; seules les deux pièces du milieu contenaient le véritable « tableau », bien que le dessin débordât un peu sur les dix carreaux qui jouaient le rôle de bordure. Les compositions étaient généralement d'ordre biblique, et paraissent inspirées des gravures « romanisantes » de Martin de Vos, Martin Heemskerk, etc.

Bibl. : Ch. van Herck, *Een vondst van Antwerpsche tegeltableaux uit het einde der XVIe eeuw* [Une trouvaille de tableaux de faïence anversois de la fin du XVIe siècle], dans *Jaarboek van Koninkl. Oudheidk. Kring van Antwerpen* (1944-45).

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

246. **Plaque en faience.**

Plaque en faïence d'Anvers représentant un éléphant blanc dans un pré. Inscription en lettres gothiques : *Dit is in den olifant* [Ici c'est à l'éléphant]. Provient d'une maison de la Longue-Rue-Neuve, à Anvers.
XVIe siècle. 0,345 × 0,345.
Cat., 22 A. 1.
Reproduction, pl. 10. *Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).*

247. **Plaque en faience.**

Plaque en faïence d'Anvers, représentant une scène de l'histoire du renard et de la cigogne. Inscription : *Hier heeft de craen de vos genoot* [Ici la cigogne a invité le renard].
Provient de la maison n° 53, rue Jésus, à Anvers.
XVIe siècle. 0,35 × 0,35.
Cat., 22 A. 2.
Reproduction, pl. 10. *Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).*

248. **Coupe.**

Sur piédouche en vannerie blanche ajourée ; au médaillon un buste de jeune femme.
Diam. 0 m 23. *Anvers, Coll. Ch. van Herck.*

LA VERRERIE

Anvers semble bien avoir été le premier centre des Pays-Bas à s'occuper de la fabrication du verre artistique. Elle est attestée à partir de 1500 *environ. Bruxelles, dont la production est pour ainsi dire inconnue, a suivi; au XVIIe siècle Liège et au XVIIIe Namur ont allumé des fours, mais il est peu probable que dans ces différents centres les exemples anversois soient à la base.*

L'histoire de la verrerie anversoise comprend quatre périodes :

I. — La période anversoise. *Les textes mentionnent trois verriers en* 1537 *et* 1538, *mais on ignore leur œuvre; il s'agissait sans doute d'objets d'usage courant sans prétentions artistiques.*

II. — Les premiers Italiens (1541-1558). *Cornachini et son associé Jean de Lamme, de Crémone, engagent d'abord des ouvriers allemands; ils fabriquent ces nombreux verres ornés de larmes et de pastillages appelés* roemer, *ce n'est qu'en* 1551 *qu'ils embauchent des Italiens qui travaillent « à la façon de Venise ». Le Vénitien Francisci est leur successeur.*

III. — La grande période italienne (1558-1625). *Francisi vend son privilège à Jacomo Pasquetti de Brescia. La fabrication des « verres et autres miroirs cristallins » prend une extension considérable : de ce temps datent les verres, gobelets et canettes décorés de masques dorés et de perles bleu-turquoise, les cruches et les bocaux craquelés, les verres, coupes et cloches à balustre soufflé, et les premiers verres, gobelets et pièces de forme* a laticinio. *En* 1580 *de Pedralis et Ambrosio Mongarda reprennent le monopole de Pasquetti et érigent au Meir un grand entrepôt, le* Gelaeshuys *(la Maison des Verres). Ils parviennent à produire une matière plus pure; leurs verres s'ornent de reliefs et de gaufrages; les pièces de formes s'inspirent des modèles les plus fantaisistes : bottes, marteaux, tridents, poissons, tortues. Le décor* a laticinio *prend les aspects les plus variés; le verre à ailerons est à l'ordre du jour; plus rares sont les verres rouges : bottes, verres à surprise, verres à cavalier ou cerf pivotants.*

Après la mort de Mongarda, sa veuve, Sara Vinckx, gère l'affaire pendant quelques années et se remarie en 1598 *avec Philippe Gridolphi. En* 1607 *tous deux s'associent à l'Anversois Bruyninckx; sous leur direction, la fabrication atteint son apogée. Le verre est maintenant « cristallin »; les bocaux, flûtes et coupes, plus ouvragés que jamais, s'ornent de filets polychromes. Un retour aux formes et décors allemands s'observe dans les hauts gobelets en verre verdâtre ornés d'émaux multicolores : couples se promenant, chasseurs, l'aigle bicéphale du Saint-Empire, des cygnes, des chiens, et, invariablement mêlés à ces éléments, des muguets. Ces mêmes décors émaillés se retrouvent sur des bouteilles, des canettes et des pièces de forme en verre bleu.*

IV. — La quatrième période (1625-1685), *est la période du déclin. Ferrante Moroni, Van Lemmens et Savonetti se succèdent comme directeurs. Nous ne connaissons de cette époque que de rares bocaux émaillés. En* 1653, *deux Liégeois, Henri et Léonard de Bonhomme, tentent leur chance mais sans grand succès. Enfin, en* 1677, *un dernier Vénitien, Pompeio, essaie, sans réussir, la fabrication du cristal anglais.*

En 1685 les fours anversois, qui avaient joui des monopoles et privilèges de la ville d'Anvers pendant cent cinquante ans, s'éteignent définitivement.

Ch. VAN HERCK.

P. Génard. *De oude Antwerpsche glasblazerijen* [Les vieilles verreries anversoises], dans *Antwerpsch Archievenblad,* XIII, p. 421-477. — A Pinchart, *Les fabriques de verre de Venise d'Anvers,* dans *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie,* Bruxelles, 1882 et 1883. — A. Baar, *Verrerie des Flandres, fabrication anversoise,* dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art,* n° 3, 1938.

249. VERRE.
Verre cylindrique orné de mufles de lion et de pastillages bleus, balustre soufié à perlés.
Anvers, Atelier Pasquetti, vers 1570. H. 0,24.
Anvers, Coll. E. van Herck.

250. VERRE-CLOCHE.
Mascarons de Neptune dorés et perles bleu-turquoise; poignée d'argent (fêlée).
Anvers, Pasquetti ? Vers 1570. H. 0,16.
Cat. ms., A. 20. *Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).*

251. TONNELET.
Verre brun cerclé de rubans entrecoupés de rosaces à perles bleu-turquoise.
Anvers, Atelier Mongarda, vers 1600. L. 0,16.
Anvers, Coll. Ch. van Herck.

252. VERRE.
Verre à calice quadrilobé, tige à quatre nœuds et pied rond, décoré de filets blancs croisés.
Anvers, Atelier Mongarda, vers 1600. H. 0,18.
Anvers, Coll. E. van Herck.

253. PETIT FLACON.
Petit flacon rectangulaire à pans coupés : décor de muguets.
Anvers, Gridolphi ? Vers 1620. H. 0,105.
Cat. ms., A. 127. *Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).*

254. VERRE.
Verre à la façon de Venise : tige à ailerons en forme de serpent à tête bleue et trois nœuds dorés.
Anvers, Gridolphi ? Vers 1620. H. 0,255.
Cat. ms., A. 87. *Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).*

255. BOCAL.
Bocal émaillé : décor formé des armes d'Anvers et d'un bouquet « Antverpiae 1642 ».
Anvers, Savonetti ? 1642. H. 0,31.
Cat. ms., A. 126. *Anvers, Oudheidkundige Musea (Vleeshuis).*

PLANTIN
ET LES MORETUS

CHRISTOPHE PLANTIN

*Christophe Plantin est né près de Tours, dans la deuxième décade du XVI*e *siècle. Voilà tout ce que l'on est en droit d'affirmer touchant ses origines. A la fin de sa vie, le grand typographe situait sa naissance en* 1514, *et c'est en effet cette date qui fut gravée sur sa pierre tombale. Mais Plantin ne semble pas en avoir été très sûr. Dans une série d'actes d'échevinage, échelonnés de* 1561 *à* 1576, *il donne sur son âge des précisions qui permettent de placer sa naissance entre* 1518 *et* 1525, *ou plus exactement, selon la plupart de ces documents, en* 1520. *Un texte fort intéressant, écrit par son petit-fils F. Raphelengius* (n° 256) *et une lettre de Plantin lui-même* (30 *avril* 1582) *indiquent également l'année* 1520.

*On n'est guère mieux renseigné sur le lieu de sa naissance. Raphelengius pense à « Chitré, près Chastellerault »; cependant, ce hameau du Poitou n'est pas si proche de Tours que Plantin eût pu dire : « près de Tours en Touraine a prins mon corps naissance ». Une tradition assez ancienne nomme encore Montlouis, commune des environs de Tours. Mais les registres des actes de baptême et de mariage de la paroisse voisine de Saint-Avertin mentionnant pour le XVI*e *siècle* (1580-1584) *quelques personnes du nom de Plantin, les historiens considèrent ce village comme le lieu de naissance du typographe.*

On ne sait pas grand chose de la jeunesse de Plantin : son père, qui semble avoir mené une vie errante avec son jeune fils, après la mort de sa femme (décédée au cours d'une épidémie de peste), disparaît après 1540 *sans laisser de trace. Le jeune Christophe Plantin est, à cette époque, apprenti chez le célèbre imprimeur Robert II Macé, à Caen. C'est là qu'il fait la connaissance de*

Jeanne Rivière, qu'il épouse en 1545 *ou* 1546. *Après avoir séjourné quelques années à Paris, Plantin et sa femme prennent une décision d'une importance capitale : en* 1549, *ils vont s'établir à Anvers.*

Dans une lettre au pape Grégoire XIII, Plantin a lui-même expliqué les raisons qui l'ont incité à quitter les bords de la Seine pour ceux de l'Escaut : « J'aurais pu, ne consultant que mes intérêts personnels, m'assurer les avantages qu'on m'offrait dans d'autres pays et d'autres villes. Je leur ai préféré, pour m'y établir, la Belgique, et par-dessus toutes les autres, cette ville d'Anvers. Ce qui principalement m'a dicté ce choix, c'est qu'à mon avis, aucune cité du monde ne pouvait me donner plus de facilités pour l'exercice de l'industrie que j'avais en vue. Son accès est facile; on voit les diverses nations se rencontrer sur son marché; on y trouve aussi toutes les matières premières indispensables à l'exercice de mon art; on y rencontre sans peine, pour tous les métiers, une main-d'œuvre qu'on dresse en peu de temps; surtout, je considérais, à la satisfaction de ma foi, que cette ville et le pays tout entier où elle s'élève, brillaient, par-dessus tous les peuples voisins, par leur grand amour pour la religion catholique, sous le sceptre d'un roi catholique de nom et de fait; enfin, c'est dans ce pays que fleurit l'Université de Louvain, illustrée dans toutes les disciplines par la science de ses maîtres, dont je comptais mettre à profit, pour le grand bien du public, les directions, les critiques et les travaux. »

La grande métropole commerciale devint immédiatement sa seconde patrie; il en fit l'éloge à différentes reprises, avec toute la fierté d'un « sinjoor » authentique.

Arrivé dans la ville en 1549, *Plantin devint citoyen d'Anvers le* 21 *mars* 1550; *la même année, il fut reçu membre de la Gilde Saint-Luc. Mais, à cette époque, il ne s'occupait pas encore d'imprimerie : il essayait simplement de gagner sa vie en qualité de relieur et en travaillant le cuir. Avec succès d'ailleurs. Ses reliures artistiques, ses coffrets, ses cassettes, ses écrins, ses cuirs dorés et repoussés connurent une grande vogue.*

A cette époque Plantin vécut une aventure fort peu agréable qui faillit lui coûter la vie, mais qui orienta définitivement son existence.

Au cours de son séjour à Anvers, en 1555, *Gabriel de Cayas, secrétaire de Philippe II, avait commandé à Plantin une cassette de cuir richement travaillée, qu'il destinait à son maître. Le relieur voulut remettre personnellement l'œuvre achevée à son illustre*

client. Par malheur, passant sur le Pont du Meir au crépuscule, il se heurta à quelques ivrognes qu'avait injuriés un joueur de guitare et qui étaient à la recherche du musicien. Voyant venir Plantin, sa cassette sous le bras, ils crurent reconnaître leur homme et lui percèrent l'épaule d'un coup d'épée. Longtemps, Plantin resta entre la vie et la mort, puis sa forte constitution l'emporta. Mais le métier de relieur lui était désormais interdit; Plantin l'abandonna pour devenir imprimeur.

La même année, parut la première œuvre sortie de ses presses. La Institutione di una fanciulla nata nobilmente — L'Institution d'une fille de noble maison, *manuel pour l'éducation des jeunes filles. Tout début est malaisé; les premiers livres qui portent le nom de Plantin restent d'un type assez banal et courant. Mais dès* 1559, *le nouvel imprimeur publiait* La magnifique et sumptueuse Pompe funèbre, faite aus obsèques de Charles Cinquième, célébrées en la ville de Bruxelles. *Cette œuvre, aussi « magnifique » d'exécution que les obsèques de l'empereur l'avaient été, établit d'un coup la renommée de l'éditeur.*

Les années 1562-1563 *marquèrent une courte interruption dans l'activité de Plantin; accusé d'avoir imprimé un livret hérétique, l'imprimeur reçut en* 1562 *la visite des autorités judiciaires. Trois de ses ouvriers typographes furent arrêtés, et l'on n'eut plus jamais de leurs nouvelles. L'instruction menée contre Plantin n'eut pas de suites, mais l'imprimeur jugea préférable de disparaître pendant quelque temps et chercha refuge à Paris. Dès* 1563, *cependant, l'histoire était suffisamment oubliée pour qu'il pût rentrer à Anvers.*

Entre temps, des créanciers avaient fait vendre ses meubles. Mais il est fort probable que la vente avait été ordonnée par des amis de Plantin, afin de soustraire ses biens à une saisie éventuelle. En tout cas, l'un de ces créanciers, Corneille van Bomberghe, figure parmi les personnes avec lesquelles Plantin,après son retour, renoua des liens d'étroite amitié; l'imprimeur forma avec lui, en 1563, *une société comprenant, en outre, son neveu Charles van Bomberghe, Jacques de Schotti, et le médecin Goropius Becanus. Lui-même devint le directeur technique de la société, tandis que les autres jouaient le rôle de bailleurs de fonds. L'association dura cinq ans, pendant lesquels deux cent-soixante ouvrages sortirent des presses plantiniennes.*

En même temps que la quantité, la qualité des œuvres s'était considérablement améliorée : des éditions d'auteurs classiques sous

format de poche, mises au point et commentées par des savants tels que l'Anversois Theodore Poelman, des Bibles en hébreu, répandues jusqu'au Maroc par les marchands anversois; des livres liturgiques d'une présentation très soignée; les traités anatomiques abondamment illustrés d'André Vesale, d'autres encore. Plantin avait trouvé sa voie !

En 1567, *l'association fut dissoute. Plantin a répété maintes fois par la suite qu'il rompit avec ses associés parce que leur orthodoxie était sujette à caution. De fait, après la dissolution, Corneille et Charles van Bomberghe et Jacques de Schotti durent s'enfuir pour échapper à l'Inquisition.*

A la même époque, Plantin se retira de la « Maison de l'Amour » ou « Famille de la Charité » d'Henri Niclaes, une secte hétérodoxe, avec laquelle il était depuis 1549 *en relations suivies.*

Plantin se trouvait de nouveau seul. Mais son imprimerie était maintenant établie sur des bases financières solides, sa renommée répandue partout, et il s'était gagné de puissants protecteurs, tels le cardinal Granvelle et Gabriel de Cayas, le secrétaire de Philippe II, déjà mentionné plus haut. D'autre part, Plantin avait mûri un projet grandiose : l'édition scientifique des textes bibliques. Grâce à l'intervention de Granvelle et de Gabriel de Cayas, il parvint à intéresser Philippe II à cette entreprise gigantesque.

Le roi d'Espagne lui promit son appui financier et envoya à l'imprimerie anversoise, en qualité de directeur scientifique, son chapelain, le grand humaniste Arias Montanus. L'impression commença en 1568; *en* 1572, *l'œuvre était achevée : la* Biblia Regia *ou* Biblia polyglotta. *Ces huit grands in-folio restent le chef-d'œuvre de Plantin, et l'ouvrage le plus considérable qu'ait jamais entrepris seul un imprimeur des Pays-Bas.*

Ses relations avec Philippe II valurent à Plantin, en 1570, *un titre que le typographe n'appréciait que médiocrement et qu'il n'accepta qu'à contre-cœur : il fut nommé « archi-typographe du Roi » avec mission de faire respecter les ordonnances sur l'industrie typographique et d'exercer un contrôle sur l'activité de ses collègues. C'était là une tâche ingrate, au surplus non rétribuée. Bientôt d'ailleurs ce rôle fut dépourvu de signification pratique, par suite de la lutte qui se déchaîna contre l'Espagne, et il ne laissa plus à Plantin et à ses successeurs qu'un titre honorifique.*

Les relations avec le roi d'Espagne procurèrent cependant à Plantin quelques avantages plus tangibles : par exemple, le monopole de la vente de certains livres liturgiques en Espagne et dans

les colonies. Ainsi, à partir de 1572, *Plantin a expédié par dizaines de mille les missels, bréviaires, diurnaux, antiphonaires, livres d'heures, et psautiers à Philippe II qui s'occupait lui-même de la répartition et de la vente de ces ouvrages dans ses territoires.*

La production fiévreuse de ces ouvrages liturgiques et de nombreuses autres bibles en diverses langues, ne parvenait d'ailleurs pas à absorber complètement la puissance de travail de Plantin. Il trouvait encore le temps, l'occasion et les capitaux nécessaires à la publication de quelques-uns des meilleurs ouvrages scientifiques et savants de l'époque : plusieurs traités de botanique de Dodoens de l'Escluse, de Lobel; le Thesaurus Theutonicae linguae, *premier grand dictionnaire de la langue néerlandaise, réalisé grâce à l'initiative personnelle de Plantin, et beaucoup d'autres livres.*

Aussi les années 1567-76 *constituèrent-elles la période la plus florissante de la carrière de Plantin. Il n'avait pas moins de vingt-deux presses en action, chiffre dont on comprendra tout le sens, si l'on songe que les Estienne, la plus grande famille de typographes français du XVI*e *siècle, n'ont jamais utilisé plus de quatre presses.*

Mais alors éclata la catastrophe, aussi bien pour Anvers que pour Plantin : la Furie Espagnole (4 *novembre* 1576). *Si la maison plantinienne échappa à la dévastation et au pillage, la production se ralentit considérablement; en* 1577, *on ne travaillait plus qu'avec cinq presses. Par la suite ce chiffre se relèvera, mais ne dépassera jamais plus le nombre de quinze.*

Si la quantité diminua, on ne peut en dire autant de la qualité : en dépit des années de guerre, des œuvres très importantes sortirent encore des presses plantiniennes. Citons les atlas d'Ortelius, plusieurs partitions musicales (entre autres les Missae *monumentales de La Hèle), la description historico-géographique si intéressante des Pays-Bas par Guicciardini, de nombreuses études du grand humaniste Juste Lipse, et des dizaines d'œuvres du même genre.*

Après la Furie Espagnole, Anvers se rangea résolument aux côtés des insurgés. Plantin se trouva dans une situation dangereuse et se vit contraint de transiger. Sans jamais renier le roi d'Espagne, il en vint à imprimer plusieurs ouvrages anti-espagnols. Et l'architypographe du roi d'Espagne ne sut pas seulement s'attirer la faveur des princes rebelles, de Guillaume d'Orange, qui honora l'imprimerie d'une visite, de l'archiduc Mathias, du duc d'Anjou; il fut aussi l'imprimeur attitré de l'organisme dirigeant de la

révolte : les Etats Généraux. En même temps, il devenait l'imprimeur officiel de la ville d'Anvers. Et de ces années date aussi son amitié avec le réformateur Hendrik Jansen Barrefelt (Hiël) qui, sans quitter l'église catholique, publia cependant plusieurs thèses hétérodoxes dans différents écrits, qui furent imprimés anonymement par Plantin.

Mais l'orage ne voulait pas s'apaiser; Plantin se trouva bientôt devant de sérieuses difficultés, financières et autres. Juste Lipse, qui séjournait alors à Leyde, lui conseilla de venir le retrouver et le fit nommer imprimeur de la nouvelle Université, aux appointements annuels de 200 florins. Au début de 1583, Plantin alla donc s'établir à Leyde. Ce ne fut pas pour longtemps. Plantin était resté ouvertement catholique, et, bien qu'il fût toujours traité très cordialement par son entourage calviniste, — ainsi qu'il l'a déclaré lui-même à plusieurs reprises, — il ne parvint pas à s'acclimater à Leyde. Au début du mois d'août 1585, il quitta cette ville pour se rendre à Cologne, avec l'idée d'abandonner définitivement les Pays-Bas. C'est alors que lui parvint la nouvelle de la prise d'Anvers par Alexandre Farnèse et qu'il retourna en hâte dans sa seconde patrie, où il devait continuer d'imprimer jusqu'à sa mort.

Celle-ci survint le 1er juillet 1589. Plantin fut enterré dans la galerie circulaire du grand chœur de l'église Notre-Dame. Il avait été le « prince des imprimeurs », ainsi que le déclare, sans aucune emphase ni exagération, l'inscription de sa pierre tombale. En trente-quatre ans il était parvenu à publier plus de 1.500 ouvrages, soit un peu moins de cinquante par an. C'est là une moyenne prodigieuse pour l'époque : elle fait de Plantin, le premier grand imprimeur « industriel » de son temps. Mais un imprimeur industriel qui sut soigner ses ouvrages à la perfection et s'efforça toujours de publier les œuvres les plus marquantes.

Et Guicciardini, dans sa fameuse Description des Pays-Bas *put, à juste titre, célébrer l'éloge de*

« Cette magnifique Imprimerie, faite à part de la boutique, en
« un corps de logis particulier & tout propre à cecy, par Christophle
« Plantin, Imprimeur du Roy : l'entreprise, duquel est digne de
« loz & mémoire; d'autant qu'on ne sçait point iusqu'à présent,
« on en voye de pareille en toute l'Europe, & où il y ayt
« plus de presses, plus de lettres & diversité de charactère, plus
« de casses & autres instrumentz propres à un art si excellent; & où
« tant d'hommes rares, & bien versez là entretenuz à grandz gaiges
« & salaires, soyent trouuez, lesquels trauaillent à revoir & corriger

« les livres en toutes langues (ie n'en excepte aucune), soit libé-
« rales ou vulgaires desquelles on use par toute la Chrestienté. »

Dr. L. Voet.

M. Rooses, *Christophe Plantin*, Anvers, 1882; *Le Musée Plantin-Moretus*, Anvers, 1914 (Edition de luxe, de l'ouvrage précédent, avec de nombreuses illustrations, et un supplément sur les Moretus et le Musée). — *Sept études publiées à l'occasion du IVe Centenaire de Christophe Plantin*, 1920. — M. Sabbe, *Uit het Plantijnsche huis* [De la maison plantinienne], Anvers, 1923. — M. Sabbe, *De meesters van den Gulden Passer* [Les maîtres du Compas d'or], Amsterdam, 1937. — A.-J.-J. Delen, *Christophe Plantin, imprimeur de l'humanisme*, Bruxelles, 1946. — C. Ruelens et A. de Backer, *Annales Plantiniennes*, 1555-1589, Paris, 1866.

I. *DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES*

256. *Portrait de Christophe Plantin*, gravé par Jean Wiericx (1588).

Epreuve d'époque avec note autographe de François Raphelengius.

Légende « Christophorus Plantinus Aet. LXXIII. MDXXCIIX ». La note manuscrite de François Raphelengius, petit-fils de Plantin, donne de précieux renseignements sur la date de naissance de Plantin. François Raphelingius y indique en effet que son grand-père naquit en mai 1520. Mais il rappelle que, sur le monument funéraire de Plantin, l'année 1514 est donnée comme date de naissance. En indiquant dans la légende de ce portrait que Plantin avait 74 ans en 1588, Wiericx le fait également naître en 1514; Raphelingius constate d'ailleurs que les filles et les gendres de Plantin croyaient que le typographe était vraiment né en 1514 — comme celui-ci l'avait lui-même indiqué au moment de sa mort. Pourtant, Raphelingius affirme que, d'après des lettres écrites par Plantin à Alexandre Graphaeus, longtemps auparavant, son grand-père avait à peine dépassé l'âge de soixante-dix ans lorsqu'il mourut. Cette affirmation est corroborée par une lettre que Plantin adressa le 30 avril 1582 aux magistrats d'Anvers et dans laquelle il déclare être alors âgé de 62 ans.

Bibl. : Rooses, *Musée*, p. 3; *Catalogue*, p. 49-50.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

257. Cuivre.

Gravé par Jean Wiericx pour le portrait précédent.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

258. Plantin. *« Le seul divin est perdurable. Tout autre chose est périssable. »*

Adresse : « Faict et imprimé présents les tres illustres Prince et Princesse d'Orange venus voir l'Imprimerie de Christophle Plantin. Le XIIII jour de Decembre, MDLXXIX. »

Souhait de bienvenue composé par Plantin à l'occasion de la visite que firent Guillaume d'Orange et Charlotte de Bourbon, son épouse, à l'Imprimerie plantinienne. Tiré sur une feuille volante. On connaît un autre tirage différent, imprimé en caractères plus grands sans titre et sans adresse. — Un seul exemplaire connu pour chaque tirage. Ce poème est imprégné de l'esprit mystique qui caractérise la doctrine de la « Famille de la Charité » à laquelle Plantin a si longtemps appartenu.
Plantin n'était pas un érudit, comme l'était par exemple son gendre Raphelengius. Mais il était beaucoup plus qu'un simple industriel entreprenant et hardi : il connaissait et écrivait couramment le français, le flamand, l'italien, l'espagnol et le latin. Il nous a laissé également quelques poèmes et « souhaits » en français qui peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres des poètes du temps les plus réputés. Telles ses pièces pour le prince d'Orange; tel aussi le fameux sonnet, qui est encore aujourd'hui imprimé dans sa maison, sur ses presses, avec son matériel.

Bibl. : **M. Rooses-M. Sabbe, *Les Rimes de Christophe Plantin*, Anvers, 1921.**

Reproduction, pl. 4.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

259. **PLANTIN. Billet autographe à Juste Lipse.**

Dernières lignes écrites de la main de Plantin. D'une main tremblante, Plantin, alité depuis vingt jours, recommande Jean Moretus, son gendre (et successeur à l'Officine plantinienne) à Juste Lipse et à ses amis. Jean Moretus envoya cette feuille le 19 juin 1589 aux destinataires avec l'apostille : « Haec socer meus manu propria vix scribere potuit, te amicosque omnes habitari plurimum jussit, Deo vos seque commendens. » Ce document fut trouvé dans les papiers de Juste Lipse par Jean Woverius, qui en fit don à son ami Balthasar I Moretus le 30 avril 1621.

Bibl. : **Plantin, *Correspondance*, VIII-IX, n° 1475.**

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

II. *PLANTIN RELIEUR*

Plantin débuta à Anvers comme relieur. Il compte parmi les artisans français et italiens qui introduisirent dans cette ville — et dans les Pays-Bas — l'art de la dorure sur cuir. Avant de devenir le plus grand typographe de son siècle, il avait déjà acquis une solide réputation de relieur d'art et de fabricant de cassettes et coffrets en cuir doré. Devenu imprimeur dès 1555, il continua pendant quelque temps encore à relier des livres pour un nombre restreint de clients. De cette période datent trois reliures de luxe qu'on peut lui attribuer avec une grande vraisemblance (l'une de ces pièces est exposée parmi les reliures anversoises, n° 203).

Le matériel de relieur de Plantin fut mis en vente avec ses autres biens en 1562. *A son retour de Paris, il ne racheta pas — ou presque pas de matériel. Désormais, il se consacra à la typographie et, délaissant son ancien métier, il s'adressa pour faire relier les livres qu'il vendait, à d'autres artisans travaillant chez eux pour leur propre compte. Ses registres de comptabilité nous font connaître une vingtaine de noms; Plantin fournissait à ces artisans le papier, le cuir et le parchemin, payait la main-d'œuvre. Il s'agissait d'exécuter des reliures d'édition simples et solides, mais non dépourvues d'une certaine élégance, selon les modèles mis à la mode par les Aldes : plats en carton couverts de veau brun; tranches dorées; un double encadrement de filets sur les plats, avec aux angles un fleuron doré.*

On a affirmé que Plantin introduisit cette forme de reliure commerciale aux Pays-Bas; le fait n'est pas encore prouvé; mais il est certain que le grand typographe a vendu des centaines de livres reliés de la sorte : production en série qui se confond avec les nombreuses reliures du même genre jetées sur le marché par les autres librairies et relieurs anversois de l'époque.

Mais quelques exemplaires subsistent encore, qui portent sur le plat la marque de Plantin (six en tout sont connus, avec quatre marques différentes). Dans la comptabilité de Plantin, on trouve, à la date du 29 *janvier* 1564, *mention de l'achat de « quatre marques au compas de cuivre pour mettre sur le cuir avec le dict on Lab. et Const. ». Or, à la même époque, il acheta aussi quelques « ustensiles de relieur débiteur » — une presse, deux polissoirs et deux reglets, une roulette, deux « coings », des « petits fers » — tout juste assez pour éxécuter quelques menus travaux. On peut donc présumer que Plantin fit encore exécuter, après* 1564, *dans sa propre demeure, quelques reliures d'édition frappées de son « sceau ». Le petit nombre d'exemplaires conservés et quelques détails qu'on trouve dans les livres mêmes font penser que les volumes ainsi reliés chez Plantin étaient destinés à être offerts en hommage à des amis et à des personnalités.*

L. Gruel, *Notice sur Christophe Plantin, relieur à Anvers*, dans *Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie*, 1891. — M. Rooses, *Plantin*, p. 250. — M. Rooses, *Musée*, p. 12-14. — P. Verheyden, *Plantijnsche Bandmerken*, dans *Tijdschrift voor Boek - en Bibliotheekwezen*, 1910. — P. Högberg, *Reliures belges à l'université d'Upsal*, dans *Gulden Passer*, 1927. — M. Sabbe, dans *Gulden Passer*, 1927. — J. Rudbeck, *Christophe Plantin relieur* (*Sept études publiées à l'occasion du IVe Centenaire de Christophe Plantin*, 1921). — P. Verheyden, *Twee banden van Plantin voor Keizer en Prins* [Deux reliures de Plantin pour l'Empereur et le Prince], dans *Gulden Passer*, 1937. — J. Peeters-Fontainas, *Encore une reliure attribuée à Plantin*, dans *Gulden Passer*, 1938-1939.

260. **Reliure d'éditeur de Plantin.**

Veau fauve. Ais de carton. Quatre petits doubles nerfs. Les tranches sont dorées. Les tranchefiles sont de deux couleurs : vert et crème. Triple filet gaufré le long du bord du plat. Un triple filet gaufré forme un rectangle terminé aux quatre coins par un petit motif doré. Au centre du rectangle, petite marque plantinienne en or, 24 mm de hauteur sur 18 mm de largeur. Un petit fleuron doré est poussé cinq fois sur le dos. Les deux plats sont identiques.

0,128 × 0,080.

Sur : C. Valerius Flaccus, *Argonauticon lib. VIII*. Anvers, Chr. Plantin, 1566. In-12°. — Le volume porte sur la page de titre la signature du célèbre géographe et grand ami de Plantin, Abr. Ortelius.

Bibl. : Verheyden, *Plantijnsche Bandmerken*, p. 264.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

261. **Reliure d'éditeur de Plantin.**

Veau. Ais minces, formés de couches de papiers collées; quatre petits doubles nerfs; les tranches sont dorées; deux languettes de cuir s'agrafaient à des fermoirs en laiton rivés au premier plat. Petite tranchefile simple en fil. Un double filet gaufré borde le plat. Un triple filet gaufré forme un second cadre, qui est terminé aux quatre coins par un petit fer doré, dans le genre des fers aldins.

Le centre du rectangle porte la marque plantinienne en or, 49 mm de hauteur, 37 mm de largeur. Les deux plats sont identiques. Une petite rosace dorée est poussée cinq fois sur le dos.

0,124 × 0,068.

Sur : *Le livre de l'institution chrestienne*. Anvers, Chr. Plantin, 1557. In-12°.

Bibl. : Verheyden, *Plantijnsche Bandmerken*, p. 263-264.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

III. *LES CATALOGUES DE L'OFFICINE PLANTINIENNE*

Homme d'affaires avisé, Plantin sut veiller à sa publicité. Il fut l'un des premiers à publier assez régulièrement le catalogue des livres sortis de son officine. Peut-être s'est-il inspiré des « Messenkataloge » — les catalogues de livres nouveaux publiés chaque année à l'occasion des célèbres foires de Francfort. Peut-être aussi destinait-il ces catalogues aux libraires fréquentant les foires auxquelles lui-même, ou l'un de ses hommes de confiance, comme Jean Moretus, se rendaient régulièrement. A cette époque d'ailleurs, l'usage des catalogues officinaux était déjà assez répandu (par exemple Alde Manuce le Jeune, Venise, 1541; *Chr. Froschover, Zürich,* 1548; *S. Gryphe, Lyon,* 1549; *J. Froben, Bâle,* 1549; *H. Estienne,* 1552 *et* 1569).

Le premier catalogue dont on trouve mention date de 1566; *le* 9 *mars de cette année Plantin nota dans son Grand-Livre :* « Index librorum officinae plantinianae. *J'ay imprimé à* 300, *qui*

coustent 1 *florin et le papier* 18 *patards ». Nous n'en connaissons pas d'exemplaire.*

Un deuxième Index librorum, qui Antverpiae in officina Christophori Plantini excusi sunt *parut en* 1567 (*reproduit en fac-similé par H. Omont, dans* Annexes du compte rendu de la première conférence du livre. *Anvers,* 1891).

Le troisième date de 1568. *Il fut suivi en* 1575 *d'un quatrième et en* 1584 *d'un cinquième. Les Moretus ont continué la tradition et publié des catalogues de leur fonds en* 1596, 1615, 1642 *et* 1656.

Outre ces catalogues imprimés, Plantin et ses successeurs rédigeaient pour leur usage personnel des inventaires manuscrits qui sont restés dans leur bibliothèque. On peut encore y ajouter un grand nombre de catalogues manuscrits où les livres, qui se trouvaient dans le commerce du temps de Plantin et des Moretus sont classés d'après l'ordre des matières ou d'après la résidence des imprimeurs, souvent avec l'indication des prix. Accordons enfin une mention spéciale aux catalogues offerts en guise d'étrennes par Jean Moretus à son beau-père en 1576 *et* 1580 (*ce dernier est rédigé en forme de tableau*). *Toutes ces pièces sont des documents de la plus haute importance non seulement pour l'histoire de l'officine, mais encore pour l'histoire du livre en général.*

Rooses, *Musée,* p. 172-173.

262. *Index librorum, qui Antverpiae in Officina Christophori Plantini excusi sunt.* Antverpiae, ex Officina Chr. Plantini. 1575. In-8°.

Le quatrième des catalogues publiés par Plantin. Exemplaire interfolié, dans lequel Jean Moretus a écrit de sa main le titre de quelques livres parus en 1575 et manquant dans le texte imprimé. — Ce catalogue comprend 20 feuillets non chiffrés. Les livres de l'Officine sont divisés en livres latins (rangés par ordre alphabétique) et en « livres en vulgaire » (impressions françaises et flamandes). A la fin se trouve une petite liste en quatre pages d'ouvrages imprimés à Louvain et ailleurs, dont Plantin possédait un grand nombre d'exemplaires.

Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 259; *Musée,* p. 172.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

263. *Catalogus librorum qui ex typographia Christophori Plantini prodierunt.* Antverpiae, ex Officina Chr. Plantini. 1584. In-4°.

Cinquième et dernier catalogue publié par Plantin, comprenant quinze feuillets non chiffrés. Les livres latins sont classés par matières (*theologici et ecclesiastici ; libri poetici ; gramatici varii ; humanarum artium miscellanei; philosophici, medici, chirurgici; historici et geographici; utriusque iuris diversi*); puis viennent les rubriques

consacrées aux livres grecs, aux livres en langues orientales (*hebraici, chaldaici et syriaci*), en espagnol, en italien et allemand, en français (*Gallico sermone diversi*), en flamand, et enfin une section consacrée aux éditions musicales.

Bibl. : Ruelens-De Backer, p. 271. — Rooses, *Plantin*, p. 259; *Musée*, p. 172.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

264. Catalogue manuscrit des éditions plantiniennes, 1555-1586.

A la première page dessin à la plume, représentant la marque plantinienne, avec le titre *Catalogus librorum, qui ex typographia C. Plantini prodierunt.* Papier, 16 feuillets, plus 30 blancs. — Catalogue alphabétique (les livres latins et les livres *Gallici et vernaculi* étant classés séparément sous chaque lettre) ; ne comprend que les lettres A.-G. — Indicatioin des prix.

Bibl. : Denucé, *Archives*, n° 1226.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

IV. *LES CARACTÈRES TYPOGRAPHIQUES DE PLANTIN*

Plantin n'a jamais gravé ou conçu lui-même de caractères typographiques, et sa fonderie n'eut qu'une vie éphémère. Mais il a rassemblé une quantité impressionnante de poinçons et de matrices; tellement importante même que ses successeurs n'eurent plus jamais besoin d'en acheter : les cinq mille poinçons et les quinze mille matrices encore conservés au Musée Plantin-Moretus, remontent à Plantin. Certaines collections surpassent peut-être celle-ci quant au nombre des pièces, par exemple celle de l'Imprimerie nationale à Paris ou celle de la maison Enschedé à Harlem; mais la collection plantinienne reste la collection la plus complète de poinçons et de matrices du XVIe siècle et elle est particulièrement riche en ce qui concerne la production des grands fondeurs et tailleurs de caractères français de ce siècle.

Plantin ne possédait encore ni matrices ni poinçons lorsque ses biens furent vendus en 1562 par ordre des autorités; il ne disposait alors que d'une petite quantité de caractères fondus. Son principal fournisseur avait été le Parisien François Guyot, reçu bourgeois d'Anvers en 1539. Quand il se remit à l'ouvrage en 1563, l'aide financière de ses associés lui permettait de voir plus grand. Il voulut surpasser tous ses collègues dans ce domaine et il y réussit comme dans les autres : il devait laisser la plus riche, la plus belle et la plus variée de toutes les collections de poinçons, matrices et caractères qu'un seul imprimeur ait jamais pu réunir, et qui, employés dans ses livres, en font des chefs-d'œuvre typographiques.

Il installa dans ses bâtiments de la Kammenstraat (rue des Peignes) une fonderie, qui d'ailleurs semble avoir travaillé au ralenti et n'avoir jamais produit que des fleurons, des quadrats,

des capitales et autres accessoires; pour tous les travaux importants, il s'adressait à des spécialistes à qui il confiait son matériel.

Il acheta de grosses quantités de poinçons et matrices. Dans l'inventaire qu'il fit exécuter à la fin de l'année 1563, *on trouve déjà l'énumération de* 32 *espèces dont* 8 *de Pierre Hautin de la Rochelle,* 7 *de Garamond,* 10 *de Robert Granjon de Lyon,* 1 *de Guillaume Le Bé,* 1 *de François Guyot. En* 1564, *il entrait en relations suivies avec Robert Granjon qui venait s'établir à Anvers et travaillait pour Plantin jusqu'en* 1570, *taillant pour lui des caractères de toutes sortes : grecs, hébreux, italiques, romains et la « lettre française » inventée par Granjon, plus connue maintenant sous le nom de « lettre de civilité ». En même temps, Plantin se fournissait chez François Guyot et chez un fondeur flamand, Laurent van Everbergh (ou van Everbroeck, — Plantin emploie les deux orthographes), qui lui livrent tous deux des caractères, fondus pour la plupart sur ses propres matrices.*

En 1570 *François Guyot mourait et Robert Granjon cessait de travailler pour Plantin. Henri van den Keere (qui employait de préférence la forme francisée de son nom « Du Tour ») de Gand, devint jusqu'à sa mort en* 1580, *le principal fournisseur du grand typographe, tant en poinçons et matrices qu'en caractères fondus.*

Après la mort de Henri Du Tour, Plantin ne fit plus tailler ni fondre beaucoup de caractères. Un des ouvriers du défunt, Thomas de Vechter, dirigea quelque temps encore l'atelier de son patron; il travailla à Gand pour Plantin jusqu'au 14 *décembre* 1581. *Au commencement de l'année suivante il s'installait à demeure à Anvers. Puis, en* 1584, *il partait pour Leyde.*

L'inventaire dressé en 1589 *après le décès de Plantin, énumère dans l'imprimerie d'Anvers : cinq sortes de poinçons comprenant* 647 *pièces,* 36 *sortes de matrices justifiées, et* 28 *sortes non justifiées,* 44.065 *livres de caractères; dans la succursale de Leyde :* 12 *sortes de poinçons comprenant* 1.191 *pièces,* 30 *sortes de matrices justifiées et* 9 *de non justifiées,* 4.042 *livres de caractères. L'inventaire en question ne semble toutefois pas être complet : le Musée Plantin-Moretus conserve en effet, comme nous l'avons indiqué plus haut,* 5.000 *poinçons et* 15.000 *matrices, représentant environ* 80 *corps de romain, italique, gothique, « civilité », grec, hébreu, musique, syriaque, éthiopien et samaritain.*

Une partie du matériel de Leyde retourna à Anvers quand, en 1618, *l'imprimerie des Raphelengius fut fermée; une autre partie, notamment les lettres orientales, fut vendue à Thomas Erpenius, professeur à l'Université de Leyde, qui les employa pour ses publications.*

Les Moretus n'achetèrent plus de poinçons ni de matrices. Jusqu'à la fin du XVIe siècle, ils s'adressèrent pour fondre les caractères dont ils avaient besoin à Aimé et à Henri de Gruytter. Au commencement du siècle suivant, ils créèrent dans leur établissement la fonderie qu'on y voit encore. On y travailla de 1614 *à* 1660 *et de* 1732 *à* 1763 *environ. Dans l'intervalle, de* 1660 *à* 1732, *les Wolschaeten, célèbre famille de fondeurs anversois, leur fournirent sur les matrices plantiniennes les caractères qui leur étaient nécessaires.*

Rooses, *Index Characterum.*

265. *Index sive specimen characterum Christophori Plantini.* Antverpiae, Chr. Plantin, 1567. In-4°.

Un des premiers inventaires de caractères typographiques, qui aient été publiés. Rarissime ; deux exemplaires connus de deux tirages légèrement différents, l'un contenant 41, l'autre 42 spécimens ; tous les deux conservés au Musée Plantin-Moretus. Le recueil comprend 7 hébreux, 6 grecs, 12 romains, 10 italiques, 3 civilités, 3 gothiques, exécutés pour la plus grande partie par les meilleurs graveurs de poinçons français de l'époque : Hautin, Garamond, Granjon, Guillaume le Bé.

Bibl. : Rooses, *Index characterum*, p. 7; *Plantin*, p. 240; *Musée*, p. 160. — Reproduction en fac-similé par D.-C. Mc. Murtrie, New-York, 1924.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

266. Inventaire des caractères plantiniens (1585).

Comprend : 1° Un cahier de 20 feuillets : *Inventaire des lectres de l'imprimerie de C. Plantin faict in Mayo Anno Dei 1575* (Inventaire des caractères fondus : 67 sortes dont 26 romains, 13 italiques, 8 hébraïques, 6 grecques, 11 flamandes (gothiques), 1 syriaque, 2 civilités ; en outre, 7 sortes de notes de musique. Le poids total, y compris les quadrats et fleurons, se montait à 38.211 1/4 livres) ; 2° Un cahier de 20 feuillets : *La première copie de l'Inventaire des Lectres de l'imprimerie anno 1575 Adi 25e de Maij* (Minute du 1° avec quelques notes qui ne furent pas reprises dans le premier cahier). 3° L'inventaire « illustré » : 45 ff., ch. : sur une page, le nom du caractère avec l'indication du poids des fontes qu'en possédait Plantin, et le nombre de « casses », « bacqs » et « mandes » (paniers) dans lequel ces fontes étaient conservées; des feuillets découpés dans des livres plantiniens sont collés en face de chaque page.

Bibl. : Denucé, *Archives*, n° 43.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

267. Inventaire des caractères plantiniens (1585).

Inventaire sans titre ni date, mais exécuté d'après des documents d'archives en 1585. Consiste en une série de bandes de papier, collées sur des feuilles qui furent reliées en un livre de format oblong. 95 bandes sur 30 feuilles, chaque bande portant les empreintes des caractères d'un ou deux corps déterminés ; chaque corps porte en

titre le nom qu'on lui donnait à l'Imprimerie plantinienne (par exemple : Non pareille Romaine, Vraye Augustine Cursive, Philosophie flamande); contient 33 romains, 24 italiques, 17 gothiques, 4 civilités et « bastardes », 8 grecs, 10 hébreux, 1 syriaque, 3 musique, 1 *Canon d'Espaigne* (gothique arrondi) ; en tout 101 corps différents. Document capital pour l'étude des caractères plantiniens — et pour la production des fondeurs et graveurs français du XVIe siècle.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

268. **Boite de matrices. A l'intérieur du couvercle sur une étiquette, on lit « Lettre françoise de R. Granjon sur la Garamonde en cincq cornets. Matrices 79, desquels il y a 17 point iustées ».**

Cette « lettre françoise sur la Garamonde » (c'est-à-dire la lettre de civilité sur le corps qui portait, dans l'imprimerie plantinienne, le nom de Garamonde, et équivalait à peu près au dix-points actuel) était l'œuvre du tailleur de caractères lyonnais Robert Granjon; elle ne fut pas, semble-t-il, employée par Plantin — peut-être parce que les caractères en étaient trop petits pour être d'une lecture facile. Nous n'en avons pas trouvé mention dans les différents catalogues et inventaires des caractères plantiniens.

Mais Plantin a souvent employé d'autres « lettres françoises » taillées par Granjon. Celui-ci était l'inventeur de cette espèce de caractères, et il avait reçu par privilège du roi Henri II, en date du 26 décembre 1557, le monopole de son invention en France pour la durée de dix ans ; il avait fait paraître lui-même à Lyon un livre imprimé au moyen de ces caractères. On appelait à l'origine ce type « lettre françoise d'art de main » ou « lettre façon d'escripture ». Elle était surtout destinée aux ouvrages scolaires, et elle reçut le nom de « caractère de civilité » lorsqu'elle eut servi à l'impression de deux livres scolaires qui connurent un immense succès : *La Civilité puérile...* d'Erasme dans la traduction de J. Louveau (Anvers, J. Bellère, 1559) et *Civile honesteté pour les enfants avec la manière d'apprendre à bien lire, prononcer et escrire* (Paris, R. Breton, 1560).

Une année à peine après la parution du premier livre « en lettre françoise » de Granjon, Plantin avait déjà acheté au Lyonnais un corps de ces nouveaux caractères. Plus tard Granjon lui fournit encore une « petite lettre françoise » (= probablement la garamonde) et un « gros françois » (« courante sur le vray Text, ou sur le gros Text »). Les autres tailleurs de poinçons se hâtèrent d'imiter les lettres de Granjon et Plantin acheta au célèbre fondeur de La Rochelle, Pierre Hautin, des « lettres façon d'escripture sur la petite augustine ». Tous ces types étaient inspirés de l'écriture cursive française, qui présentait des différences assez notables avec celle en usage aux Pays-Bas. Peu après 1567, Aimé Tavernier, fondeur et libraire à Anvers, adapta la « civilité » aux usages flamands — et, tandis que les lettres de civilité disparurent assez vite en France, elles demeurèrent d'un usage courant aux Pays-Bas, jusqu'au XVIIIe siècle, pour les livres scolaires et populaires.

Bibl. : M. Sabbe-M. Audin, *Les Caractères de civilité de Robert Granjon et les imprimeurs flamands*, Lyon, 1921.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

269. Poinçons ayant servi à la frappe de la « lettre françoise de R. Granjon sur la garamonde ».

Ces poinçons sont rangés dans une boîte spéciale, en bois de sapin. Sur le couvercle est peint le Jugement de Pâris. Le Musée Plantin-Moretus conserve encore une douzaine de ces boîtes, ovales ou rondes, peintes de scènes religieuses ou profanes, toutes d'un style allemand très prononcé ; elles furent très probablement achetées par Plantin ou Jean Moretus aux foires de Francfort.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

270. Robert Granjon. Note priant« Sire Plantain » de lui prêter deux florins, à déduire de son prochain paiement. Anvers, 30 juin 1565 Antverpiae, Christophorus Plantinus, 1569-1571. 5 vol. in-fol.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

V. *LES PREMIÈRES IMPRESSIONS*

271. Giovanni Michele Bruto. *La institutione di una fanciulla nata nobilmente. L'Institution d'une fille de noble maison, traduite de langue Tuscane en Français.* Anvers, Chr. Plantin, 1555. In-8°.

Premier livre imprimé par Plantin. Petit manuel pour l'éducation des filles de bonne maison rédigé par l'humaniste, historiographe et pédagogue vénétien Jean Michel Bruto (1517-1592) ; texte italien avec traduction française. Première édition de cet ouvrage.

Livre très rare dont on ne connaît que 5 exemplaires seulement : deux au Musée Plantin-Moretus, un troisième à la Bibliothèque communale d'Anvers, un quatrième au British Museum, un cinquième à la Bibliothèque nationale. Un des exemplaires du Musée Plantin-Moretus et les exemplaires de Paris et de Londres sont des éditions de luxe, sur papier bleu, dans une reliure dorée d'époque, probablement exécutée par Plantin lui-même (voir n° 203). Quatre exemplaires portent à la page de titre l'adresse et la marque de l'éditeur anversois, Jean Bellère, et au colophon « De l'imprimerie Chr. Plantin, 1555 » ; l'édition fut donc imprimée par Plantin pour Bellère. Plantin ne se réserva qu'un nombre restreint d'exemplaires ; ses livres de compte n'en mentionnent que 12, envoyés à Paris le 12 octobre 1556 et vendus aux libraires Martin le Jeune et Langelier.

L'exemplaire de la Bibliothèque nationale ne porte à la page de titre ni le nom ni la marque typographique de J. Bellère, mais l'indication « En Anvers, de l'imprimerie de Christofle Plantin. Avec privilège, 1555 », et contient un épitre dédicatoire « A Monseigneur, Monsieur Gérard Grammay, Receveur de la noble ville d'Anvers » qui manque dans les autres exemplaires : c'est l'exemplaire de luxe spécialement « arrangé » par Plantin pour être offert en hommage au receveur de la noble ville d'Anvers.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 5. — *Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVIe siècle,* Paris, 1886, p. 92. — Rooses, *Plantin,* p. 28; *Musée,* p. 17. — Battistini, *J.-B. Bruto,* dans *Gulden Passer,* 1954 [à paraître].

Paris, Bibliothèque nationale.

272. SÉNÈQUE. *Flores de L. Anneo Seneca, traduzidas de latin en romance Castellano, por Juan Martin Cordero Valenciano, y dirigidas al muy magnifico Senor Martin Lopez.* Anvers, En casa de Christoforo Plantino, 1555. In-8°.

Le livre est qualifié par le traducteur, J.M. Cordero de Valence, étudiant à Louvain, de « premier livre imprimé par Plantin ». Il fait erreur car nous savons que *La Institutione di une fanciulla nata nobilmente* fut imprimé avant. Mais on trouve pour la première fois les *Flores de L. Anneo Senecca,* la marque de Plantin, qui fut donc à la fois l'imprimeur et l'éditeur de ce volume.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 8. — Rooses, *Plantin,* p. 30; *Musée,* p. 18. — Peeters-Fontainas, 1929; *Extrait des mémoires de J.-M. Cordero,* dans *Gulden Passer,* 1953, p. 78. *Paris, Bibliothèque nationale.*

273. L'ARIOSTE. *Le Premier volume de Roland furieux, premièrement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois, et maintenant mys en rime françoise par Jan Fornir de Montaulban en Quercy.* Anvers, Chr. Plantin, 1555. In-8°.

Troisième livre publié par Plantin. C'est la réimpression d'un volume, publié la même année, par Michel Vascosan, à Paris. Certains exemplaires de l'édition anversoise portent l'adresse et la marque de Plantin ; les autres portent l'adresse et la marque du libraire Gérard Spelman. Mais ni Plantin ni Spelman, à en juger d'après les lettrines et les caractères typographiques, ne semblent avoir été les imprimeurs de l'ouvrage. Les premiers exemplaires furent envoyés par Plantin à Paris le 5 août 1556.

Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 30; *Musée,* p. 18.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

274. Privilège octroyé par le conseil privé des Pays-Bas, au nom de Charles Quint, à « Christoffle Plantain, imprimeur et libraire, juré, résident en ceste ville d'Anvers », et lui accordant le monopole de l'impression et de la vente aux Pays-Bas de « certains livres, intitulez, le premier, l'Institution d'une fille noble par Jehan Michiel Bruto; le second, Flores de Seneca, et le IIIe, le premier volume de Roland furieux, traduit d'italien en françois ». Anvers, 5 avril 1555 (n.s.) (en français).

Le Premier privilège obtenu par Plantin.

Bibl. : Rooses, *Musée,* p. 17 (reproduction). — Battistini, *J.-B. Bruto,* dans *Gulden Passer,* 1954 [à paraître]. *Anvers, Musée Plantin-Moretus.*

275. *La Magnifique et sumptueuse Pompe funèbre faite aus obsèques et funérailles du très grand et très victorieux empereur Charles Cinquième, célébrées en la ville de Bruxelles le XXIX. jour du mois de décembre M.D. LVIII, par Philippes roy catholique d'Espaigne, son fils.* A Anvers, de l'Imprimerie de Christophle Plantin, 1559. In-4°, planches dépliantes.

Titre composé d'un encadrement gravé sur bois et d'une planche gravée sur cuivre représentant la chapelle ardente ; en face, une

explication dans un grand cadre richement décoré dans le style de François Floris. Puis, sur quatre feuillets (dans le même encadrement que le titre), indications concernant le chemin à parcourir et la disposition du cortège. Ensuite, accompagnées d'un texte imprimé au milieu de l'encadrement ornemental décrit ci-dessus, 31 planches, gravées sur cuivre (numérotées de 2 à 32) représentant les musiciens, le cortège des nobles et les notables. Ces planches forment de longues bandes, d'une hauteur de 336 mm, et de longueur variable, pouvant être réunies l'une à l'autre de manière à former une frise immense. Seul le n° 5 est un carré de 628 × 445 mm (cette planche représente le char décoré et pavoisé, qui accompagnait le cortège ; au-dessous un texte explicatif formant un autre carré de 628 × 255 mm). L'ouvrage se termine par 2 feuillets contenant la fin de l'explication, et une planche montrant les blasons et les armoiries du défunt et les signes distinctifs de la dignité impériale, dans un cadre portant dans une cartouche l'indication de l'année 1558.

Les planches sur cuivre furent gravées par les frères Jean et Lucas Doetecum ou Duetecum (inscription sur la planche n° 2 : « J. a Duetecom, Lucas Duetecom fecit), d'après les dessins de Jérôme Cock (inscription sur la planche n° 32 « Hieronymus Cock Inve, 1559).

La *Pompe funèbre* de Charles-Quint est un des plus magnifiques et somptueux albums d'actualité du XVIe siècle ; ce travail établit d'un seul coup la renommée du jeune Plantin — bien que sa part dans l'entreprise semble avoir été assez restreinte : car, selon toutes probabilités, il n'a fait qu'imprimer les quelques textes typographiques, tandis que la reproduction des planches sur cuivre fut confiée à l'atelier d'impression en taille douce de Jérôme Cock. D'autre part les fonds nécessaires furent avancés par Pierre Vernois, dit Milan, héraut d'armes de Philippe II, qui avait pris l'initiative de cette publication dont il fut le véritable éditeur. Pierre Vernois s'adressa en 1560 à la gouvernante des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche, pour se faire indemniser des frais énormes que l'impression de la *Pompe funèbre* lui avait occasionnés et qu'il évaluait à 2.000 florins ; la gouvernante lui accorda 900 florins.

Une partie de l'édition fut cédée à Pierre Vernois qui remit, en 1560, 12 exemplaires à Plantin pour les envoyer à Paris et 131 autres pour les envoyer à Francfort. 34 de ces 131 exemplaires étaient imprimés avec texte italien, 47 avec texte allemand, 30 en français, 6 en espagnol, 9 en flamand, et 5 « en toutes langues ».

Actuellement, on ne connaît que des exemplaires avec texte français. L'exemplaire relié, vendu par Plantin aux libraires, coûtait 2 1/2 florins, non relié il coûtait 2 florins, l'exemplaire enluminé montait à 3 florins.

Plantin garda pour lui-même un bon nombre d'exemplaires, ainsi que les planches. Dans la vente de ses biens en 1562 on voit apparaître 170 rouleaux et figures, 67 rouleaux non collés, une série de rouleaux avec le texte et une autre série d'exemplaires complets et incomplets, ainsi que les planches qui furent adjugées 21 livres et 10 escalins de gros.

Bibl. : **Ruelens-de Backer, p. 20. — Rooses, *Plantin*, p. 43; *Musée*, p. 24. — F. Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen*, I, 39.**

Reproduction pl. 13

Paris, Bibliothèque nationale.

VI. *LA BIBLE POLYGLOTTE OU BIBLE ROYALE*

*Voici maintenant l'entreprise typographique la plus gigantesque du XVI*e *siècle — l'une des plus importantes qu'un imprimeur ait jamais osé entreprendre seul. Par l'entremise de Gabriel de Cayas, secrétaire de Philippe II, Plantin avait pu intéresser le roi d'Espagne à un projet qu'il avait conçu : la réalisation d'une édition scientifique des textes bibliques, sur le modèle de la Bible Polyglotte imprimée à Alcala par G. de Brocario, par les soins et aux frais du cardinal Ximenes de Cisneros* (1514-17). *Philippe II lui assura son appui financier et envoya en même temps à Anvers son chapelain, le grand humaniste et théologien espagnol, Benedictus Arias Montanus* (1527-1598), *qui fut chargé de surveiller les travaux.*

Des efforts réunis de Plantin et d'Arias Montanus — deux grands esprits qui allaient bientôt devenir amis intimes — naquit un chef-d'œuvre scientifique et typographique. Arrivé le 17 *mai* 1568, *Arias se mit aussitôt à l'ouvrage; le* 12 *mars* 1569 *le premier volume était déjà imprimé; le second suivit le* 8 *octobre* 1569. *En* 1570 *parurent deux autres tomes, en* 1571 *les cinquième et sixième volumes. Le* 9 *juin* 1572, *Plantin pouvait écrire à Arias, alors à Rome : « Dieu soit loué, nous en avons fini avec la Bible Royale ». En fait, il restait encore quelque chose à faire : le typographe n'avait pu imprimer, faute de moyens financiers, que la moitié des exemplaires du septième et du huitième volume. Il les compléta d'août* 1572 *à août* 1573, *en apportant des changements assez notables pour qu'on puisse estimer qu'il s'agit là d'une véritable deuxième édition.*

Les quatre premiers volumes contiennent l'Ancien Testament, les textes hébreus et grecs, la paraphrase « chaldéenne » aranéenne (*en caractères hébreux*), *la traduction latine de la Vulgate et des traductions du texte grec et de la paraphrase chaldéenne. Le cinquième tome est consacré au Nouveau Testament, et contient le texte syriaque* (*donné à la fois en caractères syriaques et en caractères hébreux*), *une traduction latine du texte syriaque, le texte grec, et la traduction latine de la Vulgate. Les trois derniers contiennent l'Apparat scientifique. Dans le tome six on trouve une série de grammaires et de vocabulaires hébreux, « chaldéens », syriaques et grecs; dans le tome sept, le texte en hébreu de l'Ancien Testament et le texte grec du Nouveau Testament, avec une traduction latine interlinéaire; dans le dernier volume, des études sur les mœurs des Hébreux, leurs bâtiments, leurs vêtements, la chronologie de leur histoire, les mesures et poids qu'ils utilisaient, etc., et quelques particularités de leur langue.*

La direction scientifique de cette entreprise fut assumée par Arias Montanus, qui traduisit lui-même la plupart des textes araméens et qui composa les introductions ainsi que les études contenues dans l'apparatus.

Dans la révision et la collation des textes bibliques et la rédaction des grammaires et vocabulaires il fut activement secondé par six correcteurs de Plantin, dont trois connaissaient les langues orientales (c'étaient le gendre de Plantin, François Raphelengius, et Nicolas et Guy Le Fevre de la Boderie — en latin Fabricius — deux frères originaires de Normandie) ; les trois autres correcteurs ne savaient que le latin et le grec; c'étaient Kilianus, Bernardus Zeluis, de Nimègue et Antonius Spitaels. Quelques autres savants apportèrent également une contribution appréciable bien que beaucoup plus modeste.

L'ouvrage fut illustré de nombreux frontispices et de quelques planches — en tout une vingtaine de gravures au burin, réalisées par Pierre Van der Heyden, Jean Wiericx, Philippe Galle et Pierre Huys, et une gravure sur bois, probablement taillée par Gérard Van Kampen.

On a imprimé sur papier ordinaire 960 exemplaires de la Bible Polyglotte, qui furent vendus, dans le commerce 70 florins (60 florins pour les libraires) ; 200 exemplaires sur « papier au raisin » vendus 80 florins; 30 exemplaires sur « papier royal à l'aigle » vendus 100 florins; 10 exemplaires sur « papier impérial d'Italie », estimés 200 florins, mais qui ne furent pas mis dans le commerce, tout comme les 13 exemplaires sur parchemin qui étaient destinés au roi d'Espagne.

La « Biblia Polyglotta » ou « Biblia regia » a solidement établi la renommée de Plantin, mais elle faillit causer sa perte. Philippe II ne remplit que partiellement ses promesses d'aide financière; jusqu'à la fin de sa vie Plantin a dû se débattre dans des difficultés pécunières causées pour une large part par cette entreprise téméraire. En revanche, il se peut que la « Bible royale » ait sauvé sa tête ou tout au moins qu'elle lui ait permis de poursuivre sa carrière. En effet, lorsqu'il demanda au secrétaire de Philippe II d'intervenir auprès de son maître, à la fin de l'année 1566 — après le mouvement iconoclaste et au commencement de la répression contre les menées anti-gouvernementales et anti-catholiques dans les Pays-Bas — Plantin était fortement compromis dans une affaire d'imprimerie clandestine à Vianden. Les lettres qu'il écrivait alors dénotent une agitation extrême. Tout en affirmant son dévouement à la cause du roi d'Espagne, il s'efforce éperduement de regagner la faveur de

ses anciens protecteurs, Cayas et Granvelle. L'offre qu'il fit de publier la Bible polyglotte à laquelle il songeait certainement dès le début de l'année 1566, *vint donc au bon moment; l'orage passa et l'affaire de Vianden fut classée.*

Brunet, I, p. 851. — Graesse, I, 363. — Ruelens-De Backer, p. 128.135. — M. Rooses, *Plantijns Koninklijke Bijbel* [La Bible royale de Plantin] dans *De Gids*, 1880, n° 8. — Rooses, *Plantin*, p. 109-148. — H. Rooses, *Musée Plantin*, p. 71-74. — T.-D. Lamy, *La Bible royale en cinq langues imprimée par Plantin*, dans *Bull. Académie royale de Belgique*, 1892. — M. Sabbe, *Guy le Fèvre de la Boderie et la Polyglotte anversoise*, dans *Gulden Passer*, 1928. — *Cfr.* Dermul-Bouchery, p. 74 et suiv.

276. *Biblia sacra hebraice, chaldaice, graece et latine* (Bible Polyglotte). T. I, Antverpiae, Christophorus Plantinus, 1569. In-fol.

Biblia sacra hebraice, chaldaice, graece et latine (Bible Polyglotte), T. V, Antverpiae, Christophorus Plantinus, 1571. In-folio.

Paris, Bibliothèque nationale.

277. PHILIPPE II. Privilège avec signature autographe (« Yo el rey » - Moi, le roi) accordant à Plantin le monopole de l'impression et de la vente de la Bible Polyglotte pour la durée de vingt ans dans ses états d'Aragon. Madrid, 22 février 1573 (en espagnol).

La Bible Polyglotte fut un des ouvrages qu'on a le plus défendus contre la contrefaçon. Dès que cette gigantesque entreprise toucha à sa fin, Plantin et surtout Arias Montanus s'efforcèrent d'obtenir pour leur œuvre des privilèges dans les pays les plus importants de la chrétienté. Le privilège pour les Pays-Bas (à l'exception du Brabant) fut octroyé le 11 janvier 1571 ; celui pour le Brabant le 12 février suivant. De son côté, Philippe II faisait faire, dès la fin de 1571, par l'entremise de son ambassadeur à Rome, Juan de Zuniga, des démarches auprès du pape Pie V. Le Saint-Office ayant refusé de se prononcer avant d'avoir examiné l'ouvrage, Arias Montanus partit en personne à Rome avec un exemplaire de la Bible. A son arrivée Pie V était mort, et le nouveau pape Grégoire XIII se montrait beaucoup plus favorable à l'entreprise. Le 1er septembre 1572, il octroyait un privilège « motu proprio » pour vingt ans, avec menace d'excommunication majeure pour tous les catholiques et de peines temporelles pour ses sujets des Etats de l'Eglise. En revenant de Rome, Arias Montanus réussit à obtenir un privilège du doge et du sénat de Venise (25 octobre 1572). Cependant le 26 janvier 1572, Maximilien II avait donné un privilège pour l'Empire, et le 13 avril 1572, le roi de France, Charles IX, avait suivi son exemple ; le 26 septembre 1572, le Cardinal Granvelle, vice-roi de Naples, faisait de même. Philippe II, enfin, octroyait des privilèges analogues pour la Castille (20 février 1573) et l'Aragon (22 février 1573). Tous ces privilèges étaient accordés pour vingt ans, à l'exception de celui de Maximilien qui n'était valable que pour dix ans. Ils furent tous reproduits au début du tome I de la Bible Polyglotte. Les originaux se trouvent aux archives du Musée Plantin-Moretus.

Bibl. : Rooses, *Musée*, p. 84-85.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

278. Arias Montanus. Lettre autographe à Jean Moretus, datée de l'Escurial, 28 mars 1585 [en latin].

Arias a reçu les deux dernières lettres de Moretus .Elles lui ont rappelé la longue et profonde amitié, qui l'attache à la famille de Plantin. Il a communiqué la liste des livres attendus d'Anvers, à J. Nonnius Perezius, de Séville, qui recevra également pour Arias les autres envois de Plantin, notamment les sculptures, dont le prix ne lui est pas encore connu. Il attend avec impatience des livres grecs, des gravures de Galle et d'autres estampes, parmi lesquelles celle représentant Plantin ; il termine en félicitant Jean Moretus de la naissance de son huitième enfant.

Bibl. : Plantin, *Correspondance*, VII, n° 1034.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

279. *Rationes quas habet Christophorus Plantinus cum S.C.R. Mte.* Registre de comptabilité de Plantin avec Philippe II, 1571-1574 (latin-espagnol-français).

Si la publication de la Bible Polyglotte faillit ruiner Plantin, elle eut l'avantage de lui procurer la faveur du roi d'Espagne — et cette faveur se traduisit notamment par la concession du monopole de l'impression et de la vente de certains livres liturgiques, comme missels, bréviaires et offices, en Espagne et ses colonies. De 1571 à 1576, Plantin put ainsi envoyer en Espagne des livres liturgiques pour la somme, énorme à cette époque, de 97.318 florins. En juin 1572, douze presses fonctionnaient chez lui pour le seul service du roi d'Espagne, et on se préparait à en faire marcher deux de plus. La Furie espagnole de 1576 interrompit ce commerce — mais l'officine plantinienne conserva ce monopole qui devait être à l'origine de la fortune des successeurs de Plantin. Notons enfin que Plantin était en relations directes avec Philippe II, qui se chargeait lui-même de la vente de ces livres liturgiques dans ses Etats. Plus tard, les Pères Hiéronymites de San Lorenzo, établis à l'Escurial, furent chargés de ce commerce.

Bibl. : Denucé, *Archives*, n° 24.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

280. B. Arias Montanus. Médaille par Jacques Jonghelinck.

Arias Montanus est représenté en buste, à droite, portant au cou le collier de l'ordre de Saint-Jean. A la coupure du bras : 1569. — *Bened. Arias, Montanvs. Aet. 43.*

Rev. : Homme nu marchant à gauche, tenant un livre de la main droite levée et montrant de la gauche une sorte d'ampoule ouverte posée sur le sol. — Légende : *Euréka* (J'ai trouvé). — Bronze. 50 mm.

Bibl. : Simonis, p. 131.

Bruxelles, Cabinet des Médailles.

VII. *LES LIVRES FRANÇAIS IMPRIMÉS PAR PLANTIN*

Plantin édita surtout des ouvrages en latin. Parmi les livres en langues vulgaires, — beaucoup moins nombreux, — qu'il publia, les livres en français occupent le premier rang : dans le catalogue de* 1585 *on relève par exemple* 63 *éditions françaises,* 34 *éditions

flamandes et seulement 8 *éditions espagnoles,* 2 *italiennes et une allemande.*

Plantin publia des ouvrages en français surtout à ses débuts alors qu'il devait se contenter de faire paraître des livres d'un débit sûr, et alors que ses relations avec les libraires parisiens lui permettaient de continuer à travailler pour le marché français.

Parmi les textes français qu'il édita, il convient d'accorder une mention spéciale aux Amours et Autres Opuscules *de Ronsard* (n° 283), *aux* Œuvres poétiques *de Jean de la Jessée* (n° 284) *et aux différentes éditions d'*Amadis de Gaule.

281. Olaus Magnus. *Histoire des pays septentrionaux.* Anvers, à l'imprimerie de Christophe Plantin, 1561. In-8°.

Nombreuses illustrations de petit format gravées sur bois par Arnold Nicolai. Traduction française de l'édition latine de l'*Historia de gentibus septentrionalibus* que Plantin avait publiée en 1558. Cette édition latine était elle-même un abrégé de la grande histoire d'Olaus Magnus parue à Rome en 1555. Le rédacteur de cet abrégé, un secrétaire de la Ville d'Anvers, Corneille Grapheus, avait apporté en Belgique un exemplaire de l'édition romaine qu'il utilisa pour rédiger son ouvrage dont il confia l'impression à Plantin.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 28. — Rooses, *Plantin,* p. 40; *Musée,* p. 22. — G. Atkinson, *La Littérature géographique française de la Renaissance,* Paris, 1927, n° 119.

Paris, Bibliothèque nationale.

282. Olaus Magnus. *Histoire des pays septentrionaux.* Paris, Martin le Jeune, Anvers (Chr. Plantin), 1561. In-8°.

Même édition que le n° précédent. L'exemplaire exposé ici est l'un de ceux qui portent, au lieu de l'adresse de Plantin, l'adresse du libraire parisien Martin le Jeune. Seule, la page de titre avait été modifiée : l'adresse et la marque typographique sont celles de Martin le Jeune ; en outre, on a collé au verso du titre le texte du privilège octroyé le 14 décembre 1560 par le Parlement de Paris, et assurant à Martin le Jeune le monopole de l'impression et de la vente de cet ouvrage pour six ans. Ces exemplaires destinés à être vendus en France portent toujours au colophon l'indication : « A Anvers. De l'imprimerie de Christophe Plantin, le IX de Novembre MDLX. »

Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 40; *Musée,* p. 22.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

283. Ronsard. *Les Amours de Pierre de Ronsard Vandomois, nouvellement augmentées par luy. Avec les continuations des dits Amours, et quelques Odes de l'auteur non encor imprimées. Plus le Bocage et Meslanges dudit P. de Ronsard.* Rouen, Nicolas le Rous (Anvers, Chr. Plantin), 1556. In-8°.

Un des quatre exemplaires connus. Une des premières éditions des *Amours* de Ronsard. Elle comprend 4 feuillets préliminaires et 72 feuillets reproduisent la deuxième édition des *Amours* (Paris, Vve Maurice de la Porte, 1553) ; ensuite 80 feuillets, ayant pour titre *Continuation*

première et seconde des Amours (du f° 2 au f° 39 la *Continuation* de 1555, et du f° 40 au f° 80 la *Nouvelle Continuation* de 1556) ; enfin 108 feuillets reproduisant la première édition du 2e *Bocage* et des *Meslanges*.

L'ouvrage fut imprimé par Plantin, probablement en 1556, et vendu à différents libraires : le 4 décembre 1556 il envoyait 250 exemplaires à Arnould Langelier, libraire à Paris ; en 1557, 1558 et 1559 il en vendait plus de 120 à des collègues anversois ; en 1560 il envoyait 50 « Amours » à Paris. La description que Plantin donne dans ses registres, des livres envoyés à Langelier correspond à celle des exemplaires portant l'adresse de Rouen où le libraire Nicolas le Rous a très probablement acquis une partie de cette livraison, et l'a débitée sous son nom avec un autre titre et d'autres pièces liminaires. Nous ne connaissons pas d'exemplaires portant l'adresse de Plantin ou de Langelier.

Bibl. : Rooses, *Musée*, p. 19. — Sabbe, *Plantin et les « Amours » de Ronsard*, dans *Gulden Passer*, 44. — Seymour de Ricci, *Catalogue of a unique collection of early editions of Ronsard*, 20.

Paris, Bibliothèque nationale.

284. JEAN DE LA JESSÉE. *Les Premières œuvres françoises, à sçavoir les Jeunesses.* Anvers, Chr. Plantin, 1583. 2 vol. In-4°.

Portrait de l'auteur, gravé au burin par Jean Wiericx. Jean de la Jessée était le secrétaire de François, duc d'Anjou et d'Alençon ; venu avec son maître dans les Pays-Bas, il fit paraître chez Plantin ce recueil de poésies. L'ouvrage forme, avec le *Pegasides pleyn* de J.B. Houwaert, paru en 1582, le plus beau recueil de poésies imprimé par Plantin.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 258. — Rooses, *Plantin*, p. 345; *Musée*, p. 228.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

VIII. *LA PRODUCTION SCIENTIFIQUE*

Plantin édita un très grand nombre d'ouvrages scientifiques; ouvrages de toutes sortes dont les sujets embrassent tous les domaines des connaissances humaines au temps de la Renaissance. Les historiens des sciences sont toujours sûrs de trouver quelque livre touchant leur spécialité dans la masse de la production plantinienne; qu'il s'agisse d'une première édition, d'une réimpression, ou même d'une contrefaçon, ces volumes présentent de l'intérêt, soit par leur contenu, soit par les renseignements qu'ils apportent sur le succès et la diffusion d'une œuvre donnée. Nous ne pouvons donner par les livres exposés ici qu'une faible idée de l'importance et de la diversité extraordinaire de cette partie de l'œuvre de Plantin.

LES HERBIERS

285. MATTHIAS DE LOBEL. *Kruydtboeck oft beschrijvinghe van allerleye Ghewassen, Kruyderen, Hesteren ende Gheboomten* [Herbier ou description de toutes sortes de plantes, herbes, arbustes et arbres].

Antwerpen, Chr. Plantin, 1581. In-fol.

Un des nombreux herbiers et études botaniques que publia Plantin. On sait qu'il était l'éditeur attitré des plus grands botanistes de son temps : Robert Dodoens (Dodonaeus, né à Malines en 1518, mort à Leyde en 1585), Mathias de Lobel (Lobelius, né à Lille en 1538, mort à Highgate en 1616), Charles de l'Escluse (Clusius, né à Arras en 1526, mort à Leyde en 1609).

Plantin publia en 1576 les *Plantarum, seu stirpium historia* de Mathias de Lobel, en deux parties. Il imprima lui-même la première partie, qui renfermait 1.473 planches (dont la moitié environ avait déjà servi à l'impression des ouvrages de Dodoens et de Charles de l'Escluse). La seconde partie, les *Nova stirpium adversaria,* que Charles de Lobel avait composée en collaboration avec Pierre Pena, fut en réalité exécutée à Londres par Thomas Purfoot en 1571. Plantin acheta 800 exemplaires de cette édition au prix de 1.200 florins et se contenta de changer la page de titre en y mettant sa propre adresse. Il fit ensuite, moyennant 120 florins, l'acquisition de 250 des 272 planches que Purfoot avait fait exécuter. Ces planches lui parvinrent le 4 mai 1580, et il les réemploya dans l'édition flamande du *Plantarum seu stirpium historia,* parue en 1581, sous le titre de *Kruydtboeck* [herbier].

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 229. — *Biogr. Nat.,* V, p. 459-460. — Rooses, *Plantin,* p. 377; *Musée,* p. 51. — Delen, *Gravure,* II^2, p. 139. — Nissen, p. 111.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

286. **Quatre bois représentant des plantes, employés dans les différents herbiers et études botaniques publiés par Plantin.**

Les deux premiers bois proviennent de l'imprimeur Jean van der Loe (Loeus) qui publia les premières éditions du *Kruydtboeck* [herbier] de Dodoens (voir n°s 165-6). Plantin acheta cette collection de bois qui comprenait plus d'un millier de planches — en 1581, de la veuve de son collègue, au prix de 420 florins. Il avait déjà acquis, en 1580, 250 planches de l'édition londonienne des *Nova stirpium adversaria* de Pierre Pena et de Lobel.

Entre temps, Plantin fit dessiner et graver par ses artistes habituels des centaines d'autres planches pour orner les différentes études botaniques de Dodoens, Charles de l'Escluse et de Lobel. En 1581, il publia sous le titre de *Plantarum seu stirpium icones,* un recueil de toutes les figures de plantes qu'il possédait alors, avec une description sommaire rédigée par de Lobel ; il y avait là 2.181 planches. Jean Moretus en fit graver d'autres encore, en partie par le fils de Virgile Solis à Francfort, en partie par d'autres graveurs allemands et hollandais. Ainsi, en 1659, Balthasar II Moretus put négocier avec Pierre van Waesberghe, le grand éditeur d'Amsterdam, la vente de 3.180 figures de plantes qui se trouvaient en sa possession. Le marché ne fut heureusement pas conclu, et la collection resta dans la maison plantinienne.

Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 298; *Musée,* p. 221-223.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES ÉDITIONS EN LANGUES ORIENTALES

287. *Novum Domini Nostri Jesu Christi Testamentum Syriace.* Antverpiae, Chr. Plantin, 1575. In-16° [en caractères hébraïques].

Edition préparée par François Raphelingius à l'aide d'un manuscrit de Cologne. Plantin publia de nombreux livres en hébreu, syriaque et « chaldéen ». Il fut le premier typographe des Pays-Bas à imprimer des bibles en caractères hébraïques. Ces ouvrages étaient surtout destinés aux érudits et aux philologues. Cependant, les éditions du *Pentateuque,* des *Psaumes,* des *Proverbes* et de l'*Ancien Testament* étaient en premier lieu destinées aux colonies juives. Des agents spéciaux étaient chargés de les écouler au Maroc. Les Bibles hébraïques atteignirent un tirage énorme — jamais égalé chez Plantin. Le *Pentateuque* in-4° de 1566 fut tiré à 3.600 exemplaires, alors que le chiffre de tirage normal était de 1.250 ou 1.500 exemplaires et que quelques ouvrages de grand débit (livres scolaires et éditions d'auteurs classiques) atteignaient un tirage maximum de 2.500 exemplaires.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES AUTEURS CLASSIQUES

288. Horace. *Opera omnia, cum novis argumentis.* Antverpiae, apud Christophorum Plantinum, 1586. In-24°.

La quatorzième des quinze éditions d'*Horace* éditées par Plantin. Ses successeurs à Leyde, Les Raphelengius, devaient en publier encore huit ; ses successeurs à Anvers, les Moretus, encore deux. Toutes ces éditions furent préparées, annotées et commentées par quelques-uns des meilleurs philologues de l'époque, tels Th. Poelman (voir n° 299), J. Sambucus, le Messinois J. Cruquius, le cardinal polonais Th. Treterus, l'évêques L. Torrentius, D. Heinsius et d'autres encore.

L'*Horace* de 1586 était le deuxième d'une série de poètes classiques que Plantin fit paraître en format in-24° « à l'usage des étudiants pauvres et des gens qui désirent emporter le volume en voyage » ainsi qu'il l'explique dans la dédicace du premier livre paru dans cette série, les *Satires* de Juvénal de 1585. Il avait d'ailleurs déjà édité dans ce « petit format de poche » nombre d'ouvrages de piété et des textes de Cicéron. Plantin est le premier imprimeur à qui on puisse imputer l'emploi de ce format, réduction normale de l'in-12°, que les typographes anversois utilisaient alors fréquemment.

Bibl. : M. Sabbe, *Essai de bibliographie des éditions d'Horace, publiées par Christophe Plantin et ses successeurs,* dans *Gulden Passer,* 1936.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES DICTIONNAIRES ET LEXIQUES

289. *Thesaurus theutonicae linguae - Schat der Neder-duytscher spraken. Inhoudende niet allene de Nederduytsche woorden maer ook verscheyden redenen ende manieren van spreken, vertaelt ende overgeset int François ende Latyn.* Antverpiae, ex Officina Chr. Plantin, 1573. In-4°.

La publication de dictionnaires, vocabulaires et lexiques de toutes sortes fut une des grandes spécialités des typographes anversois, des XVIe et XVIIe siècles — et surtout de Plantin dont les éditions conservent après tant de siècles tout leur intérêt. Il débuta en publiant des dictionnaires à l'usage des étudiants : le *Promptuarium latinae linguae* (latin-français, français-latin) (1561, 1564 ; la première partie fut réimprimée séparément en 1568 et 1571 ; réimpression de la deuxième partie en 1575 ; augmentée d'une traduction grecque en 1576), le *Dictionarium tetraglotton* (latin-grec-français-flamand) (1562), dont la partie latine et grecque fut compilée par Plantin et quelques autres savants, tandis qu'un « vir exercitatus » (probablement Cornelis Kilianus, correcteur de Plantin, grand spécialiste de la langue flamande) y a ajouté les traductions françaises et flamandes. Le *Nomenclator* d'Hadrianus Junius (latin-allemand-flamand-français-italien-espagnol) suivit en 1567 ; il fut réimprimé en 1567, et adapté en 1585 « in usum scholarum » (latin-flamand-français).
Mais ces travaux lexicographiques ne suffisaient pas à Plantin ; il avait connu personnellement les difficultés que les étrangers éprouvaient à apprendre le flamand, faute de lexiques convenables. Aussi mit-il son point d'honneur à doter la langue néerlandaise d'un dictionnaire modèle : après 10 ans de travaux préparatoires, il pouvait publier en 1573 son *Thesaurus theutonicae linguae* (flamand-français-latin), travail collectif de C. Kilianus, A. Madoets, G. Steenhartsius et d'un certain Augustin. Plantin se montra très fier de cet ouvrage ; il en fit immédiatement préparer une deuxième édition — qui ne vit jamais le jour. En effet, entre temps, son correcteur Kilianus, qui avait pris une part si importante dans l'élaboration du *Thesaurus,* avait compilé pour son propre compte un ouvrage du même genre, mais encore beaucoup plus étendu. Et il voulait le faire éditer. Plantin eut la sagesse d'imposer silence à son amour-propre, et de ne pas inciter son meilleur correcteur à s'adresser à un autre éditeur : en 1574 il publia le *Dictionarium teutonico latinum* de C. Kilianus, dont une 2e édition augmentée parut en 1588 ; cet ouvrage fut encore réédité en 1599 par Jean Moretus sous le nom de *Etymologicum teutonicae linguae :* ouvrage capital pour l'étude de l'ancien néerlandais ; tous les dictionnaires flamands en dérivent d'ailleurs.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 142. — Rooses, p. 120-122. — Bouchery, dans *Gulden Passer*, XXII, p. 66.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

290. JACQUES GRÉVIN. *La Première et la seconde partie des dialogues françois, pour les jeunes enfants. Het eerste ende tweede deel van de Françoische t'samensprekinghen overgheset in de Nederduytsche spraecke.* Anvers, de l'imprimerie de Chr. Plantin, 1567. In-8°.

Voici un exemple d'une spécialité de l'édition anversoise : les *colloquia,* livres de conversation pour apprendre les langues étrangères, et en premier lieu le français. Plantin n'en a pas beaucoup imprimé, mais ses *Dialogues françois* sont des plus intéressants. L'auteur des *Dialogues françois* n'est pas mentionné dans l'ouvrage, mais en 1567 Plantin accorda 5 florins pour le texte à Jacques Grevin, le fameux médecin et poète français (vers 1540-1570) dont il venait de publier cette même année les *Deux livres des venins.* Pierre Kerckhovius et Corneille de Bomberghe en firent la traduction flamande.

La première partie des *Dialogues* comprend : « Le Lict et les habitz », « la Prière », « De la table », « le Meuble commun de la salle et de la chambre », « De ne laisser l'estude », « De bien étudier », « l'Ingratitude », « l'Ingratitude encore ». La seconde partie contient encore trois dialogues sur « l'Estude », un dialogue sur le « Livre », « l'Ecritoire », « la Prononciation et les accens ». Les textes français furent imprimés en lettres de civilité, les textes flamands en romain.
Plantin explique dans un avant-propos, daté « de nostre imprimerie, ce XVIII. iour de Decembre, M.D.LXVI », que des amis l'avaient poussé à ajouter quatre dialogues, dont cette fois-ci le texte français fut imprimé en italique. Ces dialogues ont pour titre : « les Nombres », « la Musique », et « l'Ecriture et l'imprimerie ». Ce dernier dialogue est capital pour l'histoire technique de la typographie ; il fut rédigé très probablement par Plantin lui-même.
Les pièces liminaires de l'ouvrage contiennent en outre quelques poèmes de Plantin : une dédicace en vers « aux excellens et magnifiques seigneurs, messigneurs les bourghemaistres, eschevins et prudent senat de la très renommée ville d'Anvers.S. », une épitre en vers « Christophe Plantin imprimeur aux prudens et experts maistres d'écolles, et tous autres qui s'employent à enseigner la langue françoise », dans laquelle il explique comment il quitta le métier de relieur pour devenir imprimeur (voir p. 153), et des strophes se trouvant à la suite des précédentes sous le titre « Le mesme aux jeunes enfans de bon naturel ».

Bibl. : **Rooses, *Plantin*, p. 103; *Musée*, p. 63 et 157.**

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES ATLAS

291. Pierre Heyns. *Le Miroir du monde, réduict premièrement en rithme Brabançonne, par M.P. Heyns; et maintenant tourné en prose Françoise.* A Anvers, de l'Imprimerie de Chr. Plantin, pour Philippe Galle, 1579. In-4° obl.

Première édition française du premier « atlas de poche » moderne ; il s'agit d'une réduction du célèbre *Theatrum orbis terrarum* d'Abraham Ortelius, qui, publié d'abord par Gilles Coppens van Diest (1570--1579), fut édité à partir de 1579 par Plantin.
Dans l'exécution de cet atlas de poche, Plantin s'est borné à imprimer les textes typographiques. Philippe Galle, qui grava et imprima les cartes, dirigea l'entreprise. Le maître d'école anversois, Pierre Heyns, fut chargé, sur sa demande, de rédiger les textes de l'édition flamande et de l'édition française ; il rapporte dans des vers placés en tête du texte flamand l'inquiétude qu'il éprouvait au sujet de l'attitude qu'aurait Abraham Ortelius quand il apprendrait l'existence de cette contrefaçon et la réponse que lui fit Galle à ce sujet : « Ortelius est absent, je me charge de lui expliquer à son retour que notre livre ne lui occasionnera aucun préjudice ; en attendant il faut mettre la main à l'œuvre, l'entreprise ne souffrant pas de retard. » Et, en fait, Ortelius, lors de son retour, ne semble pas avoir fait de difficultés : il resta, comme auparavant, l'ami intime de Galle et de Plantin.
L'ouvrage connut un succès mérité. L'édition flamande de 1577 fut

réimprimée en 1579, 1583, 1596, 1598 et 1599. L'édition française de 1579 fut suivie d'autres en 1583, 1588, 1590, 1598, 1601 (?), 1602 et 1609. En 1585 Galle fit paraître une édition latine dont le texte fut rédigé par le médecin et poète Hugo Favonius, et qui connut le même succès que les précédentes (nouvelles éditions en 1589, 1590, 1595, 1601, 1609, 1622). Si une seule édition espagnole vit le jour (Anvers, J.-B. Vrients, 1601 ou 1602), par contre les éditions en langue italienne se succédèrent à une cadence rapide (première édition en 1593). On en fit d'autre part en Italie même des contrefaçons — de même qu'en Angleterre et en Allemagne.
Continuellement augmentés et modifiés, échappant après 1598 à peu près complètement à Galle et à Plantin, dont les planches restaient pourtant encore en circulation, se présentant sous différents titres (d'abord appelé *Spieghel der Werelt* ou en français *Miroir du monde,* puis *Kort begrijp des werelt-toneel, Epitome du Théâtre du monde, Enchiridion Theatri orbis terrarum; Epitome theatri Orteliani,* etc.), les atlas de poche de Galle-Plantin posent encore nombre de problèmes, mais ils n'en restent pas moins une création très originale et en leur temps un gros succès de librairie.

Bibl. : Bibl. Belg., 1re série, XII, H 55. — Van Ortroy, p. 31. — Moes-Burger, *De Amsterdamse boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw,* IV, Amsterdam, 1915, p. 203.

Anvers, Bibliothèque communale.

IX. *PLANTIN ET JUSTE LIPSE*

Juste Lipse, de son vrai nom Josse Lips, né à Overijsche près de Bruxelles, le 18 *octobre* 1547, *mort à Louvain le* 23 *mars* 1606, *fut un des plus grands philologues classiques des temps modernes — et la personnalité dominante de l'humanisme dans les Pays-Bas durant la seconde moitié du XVIe siècle.*

Après des études à l'Université de Louvain, il rejoignit à Rome le cardinal Granvelle (1567-1569) *dont il était le secrétaire particulier. A son retour aux Pays-Bas, la dictature militaire du duc d'Albe l'incita à de nouvelles pérégrinations qui l'amenèrent en* 1572 *à Iéna où il devint professeur d'histoire à l'Université et se fit luthérien* (1572-1574). *Après un séjour assez prolongé à Cologne, il revint dans son Brabant natal enseigner l'histoire ancienne à l'Université de Louvain* (1576-1577). *Mais les Espagnols, tenus un moment en échec par la grande révolte des Pays-Bas, passaient à la contre-offensive. La prise de la ville de Louvain par leurs tercios amenait Juste Lipse à se réfugier d'abord à Anvers puis à Leyde. Il fut nommé professeur d'histoire et de droit à l'Université qui venait d'être fondée dans cette ville* (*avril* 1578) ; *il changea alors une fois de plus de religion, se faisant calviniste. Dès* 1586, *cependant, il manifesta son désir de retourner dans les Pays-Bas méridionaux, redevenus catholiques et espagnols. La municipalité de Leyde fit tout pour le retenir, mais, après une première tentative*

infructueuse (1586), *des ennuis d'ordre politique et religieux le décidèrent* (1591). *Réconcilié avec l'Eglise catholique obtint aisément le pardon royal et fut nommé professeur d'histoire et de latin à son ancienne Université de Louvain. Il conserva cette chaire jusqu'à sa mort. Il fut même nommé en décembre* 1595 *« chroniste et historiographe de Sa Majesté ». Comblé d'honneurs, il mourut en* 1606, *pleuré par le monde savant, tant catholique que protestant.*

Juste Lipse était un écrivain très prolifique. En 1566, *à l'âge de* 19 *ans, il avait déjà terminé son* Variarum lectionum libri III (*publié en* 1569) — *série d'observations et d'études sur les textes d'auteurs classiques. Il publia beaucoup d'ouvrages de ce genre* (*par exemple* Antiquarum lectionum commentarius, 1575; Epistolicarum quaestionum libri V, 1577; Electorum liber I, 1580; Opera omnia quae ad criticam spectant, 1585) ; *il complétait son œuvre de critique des textes par des éditions commentées et annotées d'œuvres d'auteurs classiques* (*par exemple les œuvres de Tacite,* 1574, 1581, 1585, 1589, 1600, 1606; *le premier livre de Tite-Live,* 1579; *Valerius Maxime,* 1585; *Velleius Paterculus,* 1591; *Sénèque,* 1605) ; *il publia aussi une série d'études sur la vie classique* (*citons :* Santurnalium sermonum libri duo, 1582; De amphitheatro liber, 1584; De recta pronunciatione latinae linguae dialogus, 1586; De cruce, 1593; De militia Romana libri quinque. Commentarius ad Polybium, 1595; Poliorceticon, sive de machinis, tormentis, telis, libri quinque, 1596; Admiranda sive de magnitudine romana libri quatuor, 1598; De bibliothecis syntagme, 1602; De vesta et vestalibus syntagma, 1602) *et philosophie stoïcienne* (Manuductionis ad stoicam philosophiam libri tres, 1604; Physiologiae stoicorum libri tres, 1604). *Une grande renommée et quelques conflits et disputes lui valurent son livre philosophique* De constantia libri duo *et ses considérations sur la forme du gouvernement* Politicorum sive civilis doctrinae libri sex (1589, 1596) — *tous deux grands succès de librairie. A l'exemple des humanistes italiens il publia plusieurs « centuries » de lettres* (1585, 1590, 1601, 1606). *Retourné au catholicisme il décrit le sanctuaire et les miracles de la Vierge à Hal* (Diva Virgo Hallensis, 1604) *et à Scherpenheuvel* (Diva Sichemensis sive Aspricollis, nova eius beneficia et admiranda, 1605). *Historiographe du roi d'Espagne, il termina sa carrière d'écrivain avec un petit traité historique* Lovanium sive opidi et academiae eius descriptio (1605).

Plantin devint l'éditeur attitré de Juste Lipse comme Froben l'avait été d'Erasme. Dès le commencement, dès la parution des Variarum lectionum libri III, *Plantin a imprimé à peu près toutes les éditions princeps et nombre des réimpressions. De solides liens*

d'amitié unissaient d'ailleurs le grand humaniste et le savant typographe; c'est à la maison plantinienne que Juste Lipse se réfugia en 1578; c'est lui qui incita plus tard Plantin à s'établir à Leyde; c'est de nouveau Plantin qui négocia son retour (avorté) en 1586; c'est à Juste Lipse que Plantin adressa les derniers mots qu'il écrivit avant de mourir.

Les successeurs de Plantin ne lui furent pas moins dévoués; Balthasar I Moretus en particulier vouait un véritable culte à son ancien maître. Les Moretus continuèrent donc à imprimer et réimprimer les écrits de Juste Lipse; et Balthasar I fit même exécuter en 1637 le plus beau monument que le grand humaniste eut pu souhaiter; la magnifique édition des Opera Omnia *de Juste Lipse (remplaçant le recueil factice publié en 1614 par son père).*

Les archives du Musée Plantin-Moretus conservent encore de nombreuses lettres et de multiples documents qui sont autant de témoignages de l'activité fébrile du grand humaniste. Et, l'une des pièces les plus intimes du Musée, située dans la partie la plus ancienne des bâtiments, conserve le nom que les Moretus lui ont donné au début du XVIIe siècle, celui de « Salle de Juste Lipse » : car c'est là que Juste Lipse s'installait pour travailler au cours de ses séjours à l'officine plantinienne.

Bibl. Belg., 1re série, 3 vol. — *Biog. Nat.*, XII. — A. Steuer, *Die Philosophie des L.* (diss. Münster, 1901). — V.A. Nordmann, *J.-L. als Geschichtsforscher und Geschichtslehrer* (*Annales Acad. Scientiarum Fennicae*, XVIII, Helsinki, 1932). — L. van der Essen-H.-F. Bouchery, *Waarom Justus Lipsius gevierd ?* [Pourquoi fêter Juste Lipse ?], dans *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie, Klasse der Letteren*, 1949. — J. Ruysschaert, *Juste Lipse et les Annales de Tacite. Une méthode de critique textuelle au XVIe siècle*, Louvain, 1949.

292. Juste Lipse. *De Constantia libri duo.* Lugduni Batavorum, ex Officina Christophori Plantini, 1584. In-8°.

Cet ouvrage de Juste Lipse connût un vif succès : de 1584 à 1705 parurent 32 éditions latines dont 14 chez Plantin et ses héritiers sans compter celles qui sont dans les « Opera Omnia », ni les traductions françaises, flamandes, allemandes, espagnoles et polonaises. Des traductions française et flamande parurent chez Plantin en même temps que l'édition princeps.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 265. — *Bibl. Belg.*, 1re série, XV, 1, 150. — Rooses, *Plantin*, p. 343; *Musée*, p. 227.

Paris, Bibliothèque nationale.

293. Juste Lipse. *Deux livres de la Constance, mis en françois par Nuysement.* Anvers, en la Maison de Christophe Plantin, 1584. In-4°.

Notes marginales de la main de Plantin. Traduction française par Louis Hesteau, sieur de Nuysement, secrétaire des chambres d'Henri III et du duc d'Alençon.

Cette édition fut imprimée à Leyde. Certains exemplaires portent l'adresse de Leyde « en l'imprimerie de Christophe Plantin ». Les exemplaires portant l'adresse d'Anvers présentent, par rapport à ceux de Leyde, des différences dans le titre, et une dédicace différente : l'Epître dédicatoire « A Monseigneur le Duc d'Espernon » est devenue une Epître « à Monsieur de Bellegarde ».

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 265. — *Bibl. Belg.*, 1re série, XVII, L 186. — Rooses, *Plantin*, p. 343 ; *Musée*, p. 227.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

294. JUSTE LIPSE. *Twee boecken vande Stantvasticheyt overgheset in de Nederlandsche taele door J. Mourentorf.* [Deux livres de la Constance traduits en langue néerlandaise, par J. Moerentorf.] Antwerpen, Chr. Plantin, 1584. In-8°.

Traduction flamande par Jean Moretus, le gendre et successeur de Plantin, à Anvers. L'édition portant l'adresse d'Anvers fait en réalité partie de l'édition imprimée « Tot Leyden, bij Christoffel Plantijn. MDLXXXIV ». On a seulement modifié l'adresse sur la page de titre.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 265. — *Bibl. Belg.*, 1re série, XVII, L 183. — Rooses, *Plantin*, p. 343 ; *Musée*, p. 227. — M. Sabbe, *Jan Moretus als Nederlandsche letterkundige* [Jean Moretus comme littérateur néerlandais], dans *Plantijnsche Huis*, 1923.

Paris, Bibliothèque nationale.

295. SÉNÈQUE LE TRAGIQUE. *Decem tragoediae, quae Lucio Annaeo Senecae tribuuntur, opera Fr. Raphelengii, Fr. F. Plantiniani, ope v. cl. Justi Lipsi, emendatiores : cum utriusque ad animadversionibus et notis.* Antverpiae, ex Officina Christophori Plantini, 1589. In-8°.

Première édition de Sénèque le Tragique, préparée par François Raphelengius, gendre de Plantin et son successeur à la filiale de Leyden ; comporte une réimpression des notes des *Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur* (Leyden, 1588), de Juste Lipse.

Il s'agit d'exemplaires de l'édition imprimée par Fr. Raphelengius à Leyde (1589) auxquels on a mis une autre adresse et une autre marque typographique.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 321. — *Bibl. Belg.*, 1re série, XXIII, S 239.

Paris, Bibliothèque nationale.

296. JUSTE LIPSE. *De Cruce libri tres.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam et Joannem Moretum, 1593. In-4°.

Edition princeps de ce traité du supplice de la croix chez les peuples de l'Antiquité. Comme les autres ouvrages traitant de la vie antique que Juste Lipse fit paraître à l'officine plantinienne, le *De Cruce libri tres* est richement illustré (gravures sur cuivre exécutées par Pierre van der Borcht).

Bibl. : *Bibl. Belg.*, 1re série, XVII, L 200.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

297. JUSTE LIPSE. *De Cruce libri tres.*

Texte d'un « avis au lecteur » préparé par Juste Lipse pour l'impression et très probablement recopié par un calligraphe pour faciliter la tâche du compositeur. Quelques corrections autographes de Juste Lipse.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

298. *Justi Lipsi sapientiae et litterarum antistitis fama postuma.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Joannem Moretum, 1607. In-4°.

Recueil de poésies latines en l'honneur de Juste Lipse et composées pour la plupart à l'occasion de sa mort, par des humanistes et littérateurs belges. Une deuxième édition considérablement augmentée vit le jour en 1613. Balthasar I Moretus eut l'idée de cet hommage posthume peu de jours après la mort de son maître vénéré, ainsi que le prouve une lettre à Philippe Rubens.
Frontispice gravée au burin par Th. Galle : portrait de Juste Lipse, en buste de trois quarts à droite, dans un médaillon ovale. Entouré de figures allégoriques, avec la devise du savant « Moribus antiquis ».

Bibl. : Bibl. Belg., 1re série, XVIII, L 548. — Rooses, *Musée*, p. 263. — A.-M. Berryer, *Essai d'une iconographie de Juste Lipse,* dans *Annales Soc. d'arch. de Bruxelles,* XLIII, n° 12 (avec reproduction).

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

299. JUSTE LIPSE. Lettre à Theodore Poelman. Louvain, 1er juillet 1576 [en latin]. Réponse de TH. POELMAN, écrite au bas de la lettre de Juste Lipse, Anvers, le 18 juillet 1576 [en latin].

Echange entre les deux savants de menus détails sur leurs activités réciproques. Théodore Poelman (Kranenburg au duché de Clèves, 1511 — Anvers, 1581) s'établit à Anvers en 1532. D'abord simple foulon, puis, en 1570, percepteur aux accises de la ville, il fut poussé par sa vocation vers la philologie classique : pendant un quart de siècle il fut le principal éditeur des textes classiques que Plantin fit paraître dans sa célèbre collection de poche. Les papiers personnels et les manuscrits de Poelman devinrent après son décès la propriété de Plantin.

Bibl. : Plantin, *Correspondance,* V, n° 731.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

300. JUSTE LIPSE. Médaille par Jacques Jonghelinck.

Juste Lipse est représenté en buste, à droite, le cou entouré d'une grande fraise à l'espagnole. Légende : « IVSTVS LIPSIVS AET. LI. ». Rev. : tête casquée de Rome entre une Foi, un bâton d'augure et des faisceaux. Légende : « MORIBVS ANTIQVIS RES STAT ROMANA VIRISQVE ».
Argent. 44 mm.

Bibl. : Simonis, p. 177.

Bruxelles, Cabinet des Médailles.

X. *PLANTIN ET LES LUTTES RELIGIEUSES ET POLITIQUES*

301. *La joyeuse et magnifique Entrée de Monseigneur François, fils de France et frère unique du Roy, par la grâce de Dieu, duc de Brabant, d'Anjou, d'Alençon, Berri, etc., en sa très renommée ville d'Anvers.* Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin, 1582. In-fol.

Frontispice et 21 planches gravées sur cuivre probablement par Abraham de Bruyn et représentant les diverses manifestations solennelles qui avaient marqué l'entrée triomphale du frère du roi de France à Anvers, le 19 février 1582.

L'un des quelques exemplaires coloriés par A. de Bruyn, sur la demande de Plantin (comptes de l'Officine : « Adi 3[e] May, compté à Abraham de Bruyn pr. compte de peintures des entrées, 20 florins... Adi 16[e] May payé à Abraham le painctre des deux entrées, 4 florins, 8 sous »).

L'*Entrée du duc d'Anjou* est avec la *Pompe funèbre de Charles-Quint*, le plus magnifique album d'estampes consacré aux événements contemporains que Plantin ait publié et un des plus beaux livres sortis de son officine. Il parut à une époque des plus troublées de l'histoire des Pays-Bas, au moment où plusieurs princes étrangers (le duc d'Anjou, l'archiduc Mathias, le prince Casimir) se disputaient l'honneur de se placer à la tête des rebelles contre le roi d'Espagne dont le duc d'Orange exerçait toujours la direction effective. Tout en ne trahissant pas ouvertement son ancien protecteur, Philippe II, Plantin tâcha de se ménager l'appui de ces divers princes. Il a publié l'*Entrée de l'archiduc Mathias* à Bruxelles par J.B. Houwaert, ornée de gravures sur bois (1579). Mais il s'est efforcé de se concilier aussi les faveurs du prince d'Orange — il composa plusieurs souhaits de bienvenue en l'honneur de celui-ci (voir n° 258), et édita le récit de son Entrée en Bruxelles composé par J.B. Houwaert et ornée de gravures sur bois (1579) ; il imprima les *Estreines ou Nouvel An* de J. Geerts « à l'illustrissime prince d'Orenges » (1580), il publia les épitaphes de Charlotte de Bourbon, la femme du Taciturne (1582). Lorsque François d'Anjou intervint, il lui prodigua aussi des marques de dévouement ; il publia nombre d'ouvrages en son honneur et de pamphlets en sa faveur. Son attitude fut récompensée : le privilège de l'*Entrée de Monseigneur François*, en date du 17 avril 1582, nous apprend que le prince français l'avait nommé son imprimeur. Et, dans plusieurs ouvrages qu'il publia en 1582-1583, Plantin prend le titre de « hertogs drukker [imprimeur du Duc]. Mais survint la « Furie française » : le duc d'Anjou essaie de faire occuper Anvers, Dunkerque et Termonde (janvier 1583) ; il est cependant chassé par les Flamands, et, devenu impopulaire, doit abandonner les Pays-Bas.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

302. Pierre Ravillian. *Instruction chrestienne.* Anvers, Chr. Plantin, 1562. In-16°.

Le typographe n'était que depuis peu rentré de Paris, après ses démêlés avec les autorités au sujet du livret hétérodoxe *Briefve instruction pour prier* lorsqu'il reçut Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas, l'ordre (adressé à « notre chier et bien amé Christoffle

Plantin, libraire à Anvers ») de se rendre auprès d'elle « pour quelques choses qu'avons à vous faire déclarer » (26 juin 1563). Plantin dut notamment s'expliquer au sujet de l'*Instruction chrestienne* de P. Ravillian, dont l'orthodoxie semblait suspecte. Il emporta certainement à Bruxelles l'exemplaire exposé ici qu'il annota de sa main : « Ceste impression est faussement mise en mon nom car je ne l'ai faicte ne faict faire » (la dernière partie de l'inscription a un peu souffert, l'exemplaire ayant été dans la suite mal relié). Il parvint certainement à se disculper facilement — mais sa déclaration même est fort sujette à caution : non seulement le manuscrit de ce livret est encore conservé au Musée Plantin-Moretus (il porte d'ailleurs l'approbation du doyen de Sainte-Gudule de Bruxelles), mais le bois original de la marque typographique nous est également parvenu. Plantin a très probablement cru qu'il était plus sage de nier d'avance toute paternité.

Bibl. : Rooses, *Plantin*, p. 39-60; *Musée*, p. 32.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

303. *Les Pseaumes de David, mis en rime françoise.* Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin, 1564. In-16°.

Texte et musique. Traduction de Clément Marot et de Théodore de Bèze. Ce livre fut publié avec le privilège du roi Philippe II, l'approbation du conseil de Brabant et le visa du curé de Saint-Nicolas à Bruxelles. Mais cette œuvre de réformés, qui était surtout employée par les congrégations protestantes, fut mis à l'Index; il figure à ce titre dans l'Index imprimé par Plantin en 1570. L'exemplaire du Musée Plantin-Moretus contient l'annotation « Visité de rechief et trouvé non répugnant à la foy catholique. Josse Schellinc ».

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 38. — Rooses, *Plantin*, p. 102; *Musée*, p. 33 et 63.

Paris, Bibliothèque nationale.

304. *Librorum prohibitorum index, ex mandato regiae Catholicae Majestatis, et illustriss. Ducis Albani, Consiliique Regii decreto confectus et editus.* Antverpiae, ex Officina Christophori Plantini, 1569. In-16°.

Avant même d'être promu officiellement architypographe du roi d'Espagne (10 juin 1570), Plantin avait déjà imprimé cet ouvrage officiel, qui n'est autre que l'appendice à l'Index du Concile de Trente. Il est divisé, d'après les prescriptions du Concile en trois catégories : on trouve d'abord une liste des auteurs dont tous les livres déjà publiés ou encore à paraître, sont prohibés; puis les titres des ouvrages condamnés mais dont les auteurs ne sont pas sortis du sein de l'Eglise ; enfin, les publications anonymes, contraires à la doctrine catholique. Arias Montanus, qui était alors à Anvers où il travaillait à la Bible Polyglotte, fut le rédacteur principal de cet Index dont la préparation lui avait été confiée par le duc d'Albe.
L'année suivante Plantin imprima encore *Philippi II Regis catholici edictum de librorum prohibitorum catalogo observando* et — dans deux éditions différentes — un *Index librorum prohibitorum*, in-8°, comprenant l'Index du Concile de Trente et son appendice de 1569. En 1571 finalement, paraissait chez Plantin l'appendice indispensable

à ces différents catalogues : l'*Index expurgatorius* (imprimé aux frais de Philippe II pour être distribué aux censeurs de son royaume) dans lequel étaient indiquées les parties des livres entachées d'erreurs religieuses qui devaient disparaître. Outre ces *indices* en forme de livre, Plantin imprima également sur des feuilles in-folio plano destinées à être affichées dans les boutiques des libraires l'appendice de 1569 et la liste des auteurs de l'Index expurgatorius.
Dans ce genre de publications, Plantin avait déjà eu nombre de prédécesseurs, mais l' « appendice anversois » de 1569 eut tout de même une assez grande influence, en ce sens qu'il fut repris dans l'Index espagnol de Quiroga, et qu'il passa, au moins partiellement, par l'intermédiaire de celui-ci, dans l'Index de Rome.

Bibl. : Ruelens-de Backer p. 93. — Rooses, *Musée* p. 137; *Plantin*, p. 207-208. — Fr. Reusch, *Der Index verbotenen Bücher*, 2 Bde, Bonn, 1883-1885, I, p. 405 et suiv.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

305. Henri Jansen Barrefelt. *Imagines et figurae Bibliorum. Images et figures de la Bible. Beelden ende figuren uit den Bybel.* Exprimebat Jacobus Villanus [Anvers, Chr. Plantin, 1581]. In-fol. oblong.

Recueil de 60 planches dessinées et gravées à l'eau-forte par Pierre van der Borcht. Le texte explicatif en latin, en français et en flamand qui accompagne ces planches, donne une interprétation allégorique des principaux événements relatés dans les livres saints. Plusieurs planches portent la date de 1582. Un des quatre exemplaires du Musée Plantin-Moretus contient en outre une série de 36 gravures, sans texte, dont les sujets sont empruntés aux Evangiles (également exécutées par P. van der Borcht) ; la dernière planche porte la date de 1585.
L'auteur, Henri Jansen, signait ses lettres du nom de son village natal *Barrefelt* (Barneveld) et ses livres du pseudonyme *Hiel* (vie de Dieu). Disciple de la « Famille de la Charité », il se sépara bientôt de Henri Niclaes, le fondateur de cette secte hétérodoxe et mystique, pour suivre sa propre voie et prêcher « l'identification avec Dieu ». Sa doctrine se conciliait mieux avec la fidélité au catholicisme (Arias Montanus entra d'ailleurs en contact avec lui), mais elle restait néanmoins en marge de l'orthodoxie.
Devenu l'ami de Barrefelt, comme il l'avait été auparavant de H. Niclaes, Plantin a imprimé la plupart de ses œuvres : *Le livre des tesmoignages du Thrésor caché au champ, Epistres ou lettres missives escrittes par l'effluxion d'esprit de la vie uniforme,* traduits du flamand (ils furent également publiés dans cette langue) et les *Imagines et figurae Bibliorum.*
Mais Plantin préféra garder l'anonymat pour éditer ces ouvrages, ou avoir recours à des adresses fiictives, comme dans les *Imagines* où apparaissent, imprimées sur des bandes de papier, collées sur les deux premières feuilles, respectivement *Exprimebat Jacobus Villanus, Anno Domini M.D.LXXXI* et *In lucem editae a Renato Chris-* planches prouvent que les dates de 1580 et 1581 sont fausses toutes les deux.

Bibl. : Rooses, *Musée*, p. 54 et 178. — Delen, *Gravure*, II^{2}, 112, p. 89-90.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

XI. *L'ILLUSTRATION DU LIVRE PLANTINIEN*

Plantin n'a pas eu le monopole du livre illustré dans les Pays-Bas, mais dans ce domaine, comme dans tout ce qui concerne l'art du livre, il a dominé de haut et de loin ses collègues; le nombre des ouvrages illustrés qu'il a publiés, et le nombre d'illustrations qu'on trouve dans ses ouvrages restent impressionnants, même pour nous, modernes. Là encore, il s'est montré l'un des plus grands imprimeurs de son siècle.

Ses illustrations ont été exécutées par quelques-uns des meilleurs artistes de son temps. Ces artistes n'ont pas, à quelques exceptions près, travaillé chez lui, ils n'ont pas non plus réservé leur production au seul Plantin — mais l'architypographe fut leur principal client et c'est surtout par les ouvrages sortis de l'officine plantinienne qu'ils ont connu un rayonnement mondial, au point d'avoir été copiés tant par des graveurs de l'Amérique latine que par des artistes de l'Asie orientale.

Aussi, l'illustration plantinienne incarne-t-elle l'illustration du livre anversois, qui s'identifiait à cette époque avec le livre des Pays-Bas. D'ailleurs Plantin, non content de prendre la tête du mouvement, semble l'avoir mené dans des sentiers nouveaux : tandis que les graveurs flamands illustrateurs de livres ont subi jusqu'à 1550 *une forte influence allemande, ils cessent peu à peu, après cette date, de copier Dürer et Holbein pour se tourner vers la France et Paris. Cette pénétration de l'influence française reste encore à étudier dans le détail, mais, de prime abord, le rôle prépondérant joué par Plantin peut être considéré comme certain. C'est lui qui, pour une large part, a dû ouvrir la porte des Pays-Bas à l'illustration française — de même qu'il a propagé dans nos contrées l'emploi des caractères typographiques de type français. Ceci est d'autant plus intéressant que dans l'art de l'estampe à la même époque l'influence italienne était prépondérante.*

Par un retour des choses, l'illustration flamande, alors en plein épanouissement, trouva dans cette seconde moitié du XVI[e] *siècle le chemin de la France — et de nouveau Plantin fit fonction de trait d'union. Nous ne pouvons mieux faire que de citer ici le jugement de Mlle J. Duportal dans son grand ouvrage,* Etudes sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660 : *« Le rôle joué, dans la librairie française, par les éditions de la maison Plantin, à Anvers, est incontestable; les plus nombreux témoignages le confirment... Cependant, on peut constater qu'il s'agit ici d'une influence française « retour de l'étranger ». La comparaison des illustrations des livres français et flamands publiés aux environs de* 1600, *donne*

beaucoup plus l'impression d'un parallélisme que celle d'une filiation. »

L'illustration nécessitait alors la coopération de deux artistes, qui pouvaient être une seule et même personne, mais qui restaient le plus souvent séparés : le dessinateur et le graveur.

Le dessinateur était le véritable créateur, le graveur se contentant de traduire fidèlement ses indications dans le bois ou le cuivre. Ce sont donc en dernier lieu les dessinateurs qui ont modelé l'illustration plantinienne et l'illustration flamande en général. Ils furent cependant les moins bien payés. Ainsi, pour les Emblèmes *de Sambucus, le graveur reçut jusqu'à* 15 *patars, tandis que les dessinateurs devaient se contenter de* 6 *à* 8 *patars pour la « portraicture » de chaque emblème; le* 19 *août* 1564, *nous voyons de même que le graveur fut payé « pour* 5 *figures de Sambucus* 5 *florins* 5 *sous ». et le dessinateur « pour la portraicture de sept figures* 3 *florins* 10 *sous ». Au siècle suivant, Rubens lui-même sera moins payé que ses interprètes* (voir p. 223) *: à cette époque, le travail technique payait mieux que l'invention artistique.*

Plantin est venu à une époque où l'illustration du livre était pour ainsi dire exclusivement réservée aux graveurs sur bois; et la gravure sur bois domine dans ses livres. Cependant, il fut un des premiers aux Pays-Bas à introduire la gravure sur cuivre dans l'art typographique.

Cette forme d'illustration n'y était pas inconnue. Colard Mansion, de Bruges, avait déjà publié, en 1484, *un des premiers livres illustrés selon cette technique. Mais il n'avait trouvé que peu d'imitateurs. On peut dire ainsi, qu'avec son recueil de planches,* La Magnifique et sumptueuse Pompe funèbre faite aus obsèques et funérailles de... Charles V, *Plantin a ouvert une nouvelle époque dans l'illustration du livre flamand, et qu'il a définitivement consacré l'emploi de la taille-douce dans le livre en* 1566 *avec les* Imagines corporis humani *de Valverde et Vésale, ouvrage typographique orné d'un frontispice et de gravures sur cuivre.*

On peut discuter de savoir si cette nouveauté fut ou non un bienfait et si l'unité architectonique du livre ne s'en trouva pas compromise — mais un fait demeure : la nouvelle manière a immédiatement conquis le public. Ce fut le rôle historique de Plantin d'en avoir été le principal promoteur aux Pays-Bas.

A partir de 1570, *lui-même a de plus en plus employé ce mode d'illustration. Et c'est surtout par ses ouvrages illustrés de gravures sur cuivre que l'école graphique flamande fit sentir son influence en France.*

LES DESSINATEURS PLANTINIENS

L'un des tous premiers dessinateurs qui travaillèrent pour Plantin fût Jérôme Cock *dont les compositions gravées à l'eau-forte illustrent* La Magnifique et Sumptueuse Pompe Funèbre de Charles-Quint, *le premier chef-d'œuvre de l'architypographe, édité en* 1559. *La collaboration de l'homme qui allait bientôt devenir l'un des plus grand imprimeurs de la Renaissance du Nord et exercer une influence notoire sur l'évolution de l'illustration du livre, et de celui qui fut le plus grand éditeur d'estampes de son temps, apparaît comme un symbole dans l'histoire des arts graphiques des Pays-Bas au cours de la seconde moitié du XVI*e *siècle. Mais, bien que Plantin et Cock soient restés amis leur vie durant et qu'ils aient entretenu des relations commerciales fort suivies, leur collaboration sur le plan artistique n'en demeura pas moins sans lendemain.*

A vrai dire, le véritable caractère de l'illustration plantinienne se manifeste seulement lors du retour du maître à Anvers en septembre 1563, *après une absence forcée de vingt mois pour affaires de religion. Alors s'ouvre dans la production du grand imprimeur une ère nouvelle, que Max Rooses considère même — à tort ou à raison — comme la plus importante, au point de vue bibliophilique, de toute son activité. Pendant cette période, qui englobe les années* 1563-1567, *l'illustration des ouvrages édités par Plantin est pleine d'influences françaises ou, plutôt, se conforme à l'esprit des temps nouveaux que le maître avait eu l'occasion d'étudier dans l'art du livre français et qu'il a propagé largement et continué à propager par la suite.*

C'est d'ailleurs pendant ce séjour dans la capitale française que Plantin se lia avec Geoffroy Ballain, *artiste assez mystérieux que seuls nous font connaître les comptes du typographe. Ce Ballain lui fournit de* 1564 *à* 1567 *de nombreux dessins pour toutes sortes d'illustrations (frontispices, encadrements, vignettes, culs-de-lampe, etc.), taillés dans le bois par différents graveurs, dont Jean de Gourmont — un autre Français — fut l'un des plus actifs.*

A partir des mêmes années 1563-1564, *les comptes plantiniens révèlent encore le nom d'autres dessinateurs pour la gravure sur bois. L'un des plus intéressants,* Pierre Huys, *artiste anversois de grand mérite, collabora avec Plantin en dessinant des compositions destinées à être gravées sur bois, et lui fournit en outre de remarquables gravures au burin pour l'*Anatomie *de Vésale et la* Bible Polyglotte. *En tant que dessinateur, Pierre Huys exécuta pour l'officine plantinienne des lettrines ornées, des encadrements, des frontispices, et surtout des illustrations pour des joyaux typographiques tels que les* Emblèmes *de Sambucus et de Junius.*

A l'illustration du livre de Sambucus collabora également le peintre rhétoricien Lucas d'Heere *de Gand* (1534-1584). *Il faut toutefois supposer que ses dessins ne satisfirent pas l'imprimeur, puisqu'il en fit refaire* 81 *par Pierre Huys et que dès lors le nom de Lucas d'Heere disparaît des archives plantiniennes.*

Le plus doué pourtant des artistes employés alors par Plantin fut le Malinois Pierre van der Borcht, *qui dès l'année* 1572 *se fixa définitivement à Anvers. Il resta jusqu'à sa mort, en* 1608, *l'un des collaborateurs les plus fidèles de l'architypographe et de son successeur. On doit à Pierre van der Borcht le dessin de nombreuses compositions gravées sur bois et son nom s'attache, à ce titre, à presque toutes les belles impressions ornées de xylographies réalisées par Plantin, c'est-à-dire aux* Emblèmes *de Sambucus, Junius et Alciat, aux* Herbiers *de Dodoens, Ch. de l'Escluse, etc. Mais, peu à peu dans cette seconde moitié du XVI*[e] *siècle, la gravure sur cuivre supplante le bois gravé, et dès lors Pierre van der Borcht dessine pour des graveurs au burin tels que les frères Jean et Jérôme Wiericx, Pierre Huys et Abraham de Bruyn. Ce n'est pas seulement d'ailleurs pour avoir donné quantité de dessins, gravés sur bois ou sur cuivre, que Pierre van der Borcht est intimement lié à l'histoire de l'architypographie. Il a lui-même exécuté quantité de planches, surtout à l'eau-forte et, de ce point de vue, il a son importance. Son style caractéristique, ses personnages allongés et ondulants, à petites têtes, le rattachent au maniérisme anversois du dernier quart de siècle, dont il demeure l'un des représentants les plus charmants.*

Un autre maniériste non moins fécond fut le peintre Martin de Vos *qui, jusqu'à sa mort, en* 1603, *fournit à Plantin et son successeur Jean Moretus des dizaines de dessins pour illustrer de belles gravures sur cuivre, des Missels, des Bréviaires, des Livres d'Heures, etc. Ses figurines élancées à l'attitude précieuse, sont plus potelées que celles de Pierre van der Borcht et ont une belle valeur décorative. Le dessin à la plume abondamment rehaussé de lavis au bistre a ses préférences et constitue même l'élément le plus caractéristique de sa manière.*

Plus difficile à situer est l'œuvre de Crispin van den Broeck, *l'un des derniers dessinateurs plantiniens. Sorti, comme d'ailleurs Martin de Vos, de l'école romanisante de François Floris, son style s'apparente à la grandiloquence de ses collègues, sans avoir pourtant l'élégance de trait d'un Pierre von der Borcht ou la saveur du modelé d'un Martin de Vos .*

Pour conclure, notons que parmi les dessins exécutés pour l'officine plantinienne destinés à être reproduits, ceux qui ont été gravés sur cuivre se trouvent pour une bonne part conservés au Musée

Plantin-Moretus. Au contraire, ceux qui devaient être gravés sur bois ont été directement exécutés sur la planche et n'existent évidemment plus, sauf quelques rares spécimens qui, pour des raisons inconnues, ne furent jamais taillés.

306. QUATRE DESSINS SUR BOIS destinés à l'illustration de : J.-B. HOUWAERT, *Pegasides pleyn, ende den lust-hof der maeghden.* Antwerpen, Christoffel Plantijn, 1582-1583, 16 livres en 2 vol. in-4°.

Plume à l'encre de chine sur un fond de gouache blanche. 0,155 × 0,118. — On avait prévu une série de seize bois préparés de la même façon qui ne furent jamais exécutés. Ils furent remplacés dans le livre de J.B. Houwaert (*cf.* aussi n° suivant) par des cuivres gravés par Jérôme Wierycx.

Bibl. : Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus,* n° 128-1, 128-2, 128-10, 128-12.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

307. J.-B. HOUWAERT. *Pegasides pleyn, ende den lust-hof der maeghden.* [La plaine de Pégase et le jardin de plaisance des vierges.] T'Antwerpen, bij Christoffel Plantijn, 1582-1583, 16 livres en 2 vol. in-4°.

Le titre général porte la date de 1583; mais chaque livre est daté de 1582. En tête de chaque livre, les armoiries de l'auteur gravées sur Abraham de Bruyn, et une planche due au burin de Jean Wiericx. Le premier livre est en outre précédé d'un portrait de l'auteur également par J. Wiericx. Primitivement Plantin avait eu l'intention de l'illustrer avec des bois (voir n° précédent). — Le « Pegasides pleyn » fut un des rares ouvrages de J.-B. Houwaert n'ayant pas une tendance politique ou religieuse. Il fit fureur à son époque, le poète y chantant et louant, sur tous les tons, les mérites des femmes. Celles-ci se montrèrent reconnaissantes, tout au moins à Bruxelles où le poète résidait. Une députation de jeunes filles lui fut envoyée pour le couronner de laurier et le traiter de demi-dieu. Ce succès flatteur lui inspira un autre ouvrage du même genre : *Den handel der Amoureusheyt* (Le Commerce de l'Amour) qui ne fut publié qu'en 1621, longtemps après sa mort.

Sur la personnalité de l'auteur, voir également n° 337.

Bibl. : Bibl. Belg., 1re série, XII, H 15. — *Biogr. Nat.,* IX, p. 559. — Ruelens-de Backer, p. 249. — Alvin, p. 329. — Rooses, *Plantin,* p. 344; *Musée,* p. 228. — Funck, p. 337. — Delen, *Gravure,* II², p. 149-161.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

308. MARTIN DE VOS. *La Résurrection.* Dessin.

Appartient à une série de huit dessins préparatoires pour des gravures destinées à l'illustration d'un Missel in-folio. Gravé sur cuivre par Hans Collaert.

Plume et lavis au bistre. 0,268 × 0,167. Repassé à la pointe pour la gravure. Signé et daté en bas, à gauche : M.D. VOS F 1588.

Bibl. : Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Plantin-Moretus,* n° 10-3.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

309. Pierre van der Borcht. *Saint Jean l'Evangéliste.* Dessin.

Appartient à une série de treize dessins préparatoires pour des gravures destinées à l'illustration d'un Bréviaire.

Plume et lavis à l'encre de Chine. 0,081 × 0,059. Repassé à la pointe pour la gravure. Signé en bas, à droite : Pe. V. Borcht.

Bibl. : Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus,* n° 8-13.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

310. Pierre van der Borcht. *La Circoncision.* Dessin.

Appartient, comme le numéro précédent, à une série de treize dessins préparatoires pour des gravures destinées à l'illustration d'un Bréviaire.

Plume et lavis à l'encre de Chine. 0,082 × 0,059. Repassé à la pointe pour la gravure.

Bibl. : Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus,* n° 8-5.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

311. Crispin van den Broeck. *Notre-Dame des Sept Douleurs.* Dessin.

La Vierge est représentée accroupie, les mains jointes en prière, la poitrine percée d'un glaive. Autour, sept médaillons illustrent les « mystères douloureux » de sa vie (la Circoncision, la Fuite en Egypte, Jésus au Temple parmi les docteurs, le Portement de Croix, le Christ en Croix, la Déposition de la Croix, la Mise au Tombeau).

Plume au bistre et lavis d'encre de Chine. 0,437 × 0,295. Gravé sur cuivre par Jérôme Wiericx, pour le compte de Jean Moflin, abbé de Bergues-Saint-Winnoc, correspondant de Plantin.

Bibl. : M. Rooses, *Les Frères Wiericx à l'imprimerie plantinienne,* p. 10 et suiv., 23-24. — Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus,* n° 132.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

L'ILLUSTRATION SUR BOIS

Plantin, on l'a vu, s'intéressait beaucoup à l'illustration des livres. Durant la première période de sa carrière, il se servit surtout de gravures sur bois. Mais à partir de 1566, ses préférences allèrent à l'illustration en taille-douce. Désormais, il aura de plus en plus tendance à ne réserver au bois qu'un rôle secondaire et à l'utiliser seulement pour les tâches auxquelles se prête moins la gravure sur cuivre. En particulier pour les marques typographiques, les lettrines, les culs-de-lampe. Les Moretus suivront son exemple.

Le Musée Plantin-Moretus conserve environ quinze mille bois qui furent employés par l'officine plantinienne. La plupart de ces bois datent de l'époque de Plantin.

De ces quinze mille bois, trois mille à peu près ont été taillés pour les herbiers publiés par Plantin et les Moretus; beaucoup d'autres sont destinés à illustrer des bibles, des livres liturgiques, des livres d'emblèmes; beaucoup de lettrines, de marques typographiques, d'encadrements et de frontispices également. Les bois destinés à orner les ouvrages d'histoire, de géographie, de mathé-

matiques, d'archéologie, de cosmographie ne sont pas moins abondamment représentés. Des fac simile de textes runiques et gothiques y voisinent avec des portraits et des représentations de monnaies classiques et d'hiéroglyphes (d'ailleurs assez fantaisistes).

Les principaux graveurs ayant travaillé pour Plantin furent :

ARNOLD NICOLAI : probablement né à Anvers; devint maître à la gilde de Saint-Luc en 1550. Graveur particulièrement fécond, il travailla pour Plantin de 1555 à 1572 environ. En 1585 il est cité pour la dernière fois dans un acte et apparaît alors comme étant « out en ongevallig » (vieux et caduc). Monogramme : A.

CORNEILLE MULLER : son monogramme — un C — apparaît dans des illustrations de livres anversois à partir de 1561. Il travailla pour Plantin de 1564 à 1572 environ. On rencontre des bois qu'il a taillés dans des livres sortis d'autres officines anversoises jusqu'en 1576. Il se distingue surtout par un métier impeccable.

GERARD JANSEN VAN KAMPEN : franc-maître en 1560; il apparaît en 1565 comme étant établi comme libraire et marchand d'estampes à Breda; il travailla pour Plantin de 1564 à 1584 environ. Un des illustrateurs les plus actifs et les plus habiles de son temps.

ANTOINE VAN LEEST : naquit à Anvers vers 1545; acquiert la maîtrise en 1566. Il est probable que de 1572 à 1575 il habita Paris. Il travailla pour Plantin de 1566 à 1584. En 1585, après la reprise d'Anvers par les troupes espagnoles, ses biens furent saisis. Il mourut probablement vers 1592.

A côté de ces graveurs sur bois en quelque sorte « attitrés » de Plantin, quelques autres artistes lui ont occasionnellement fourni quelques bois, tels GUILLAUME VAN PARIJS, graveur et libraire anversois, mort avant le 17 décembre 1587, et le mystérieux JEAN CRESSONE (aussi appelé Crissone, Cressione, Crisoone, etc.) reçu franc-maître en 1570. Tels encore les graveurs français JEAN II DE GOURMONT (en rapport avec Plantin en 1565) et MAX DUCHESNE (en rapport avec Plantin en 1568), ainsi que le graveur strasbourgeois BERNARD JOBIN qui lui procura en 1572 une marque typographique.

312. *Aristée, Aréthuse, Protée et Cyrène dans une représentation symbolique.* Bois.

Bois original gravé par Antoine van Leest d'après un dessinateur inconnu (sans doute de l'école romanisante de François Floris).
Employé dans : Cornelius Gemma, *De Arte Cyclognomica tomi III* (Anverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1569. In-4°), p. 96.
On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 95. — Rooses, *Musée*, p. 119 et p. 183. — Delen, *Gravure*, II[2], p. 134. — Van Ortroy, *Bio-Bibliographie de Gemma Phrysius*, Bruxelles, 1920, p. 130.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

313. *Partie de la voûte céleste avec représentation figurée de quelques constellations et de signes du zodiaque.* Bois original probablement gravé par Antoine van Leest.

Employé dans : Cornelius Gemma, *De prodigiosa specie, naturaq. cometae qui nobis effulsit altior lunae sedibus, insolita prorsus figura, ac magnitudine, anno* 1577, *plus septimanis* 10. *Apodeixis tum physica tum mathematica.* Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1578.
On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Van Ortroy, *Bio-Bibliographie de Gemma Phrysius*, Bruxelles, 1920, p. 130.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES LIVRES LITURGIQUES.

Plantin avait obtenu en 1569-70 *le monopole de l'impression et de la vente en Espagne et dans les colonies espagnoles, des bréviaires et missels révisés selon les instructions du concile de Trente. Ainsi assuré d'une vente régulière, il se hâta de faire imprimer des volumes qui sont des chefs-d'œuvre tant par leur typographie soignée que par leur illustration. A partir de* 1570, *les dessinateurs et graveurs sur bois habituels de Plantin ont consacré la plus grande partie de leur activité à la confection des planches pour les missels et bréviaires in-folio, in-quarto, in-octavo et de moindre format encore qui se succédaient à une cadence rapide. Des centaines de gravures sur bois virent ainsi le jour — par exemple, de décembre* 1571 *à février* 1575, *Gérard Jansen van Kampen fournit à lui seul* 66 *planches. Bon nombre des bois originaux ont survécu et sont encore conservés au Musée Plantin-Moretus, bien que cette partie des collections soit moins complète que celle des emblèmes et des herbiers par exemple.*

314. *L'Adoration des bergers.* Bois original gravé par G. Jansen van Kampen d'après P. van der Borcht.

Employé dans le *Missale Romanum* in-fol. de 1575.
On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Rooses, *Bois gravés*, I, pl. II.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

315. Encadrement à scènes religieuses (martyrs). Bois original gravé par A. van Leest d'après P. van der Borcht.

Employé dans le *Missale Romanum* in-fol. de 1574.
On a joint un tirage de ce bois.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES LETTRINES PLANTINIENNES

Comme pour les caractères typographiques et pour les marques d'imprimeur, Plantin réunit au cours de sa longue carrière, une collection de lettrines qui surpasse en qualité, quantité et diversité tout ce que les autres imprimeurs de son époque pouvaient posséder; les bois originaux de ces lettrines sont encore pour la plus grande partie conservés au Musée Plantin-Moretus. En tout, Plantin a employé 19 séries différentes de lettrines : 5 avec ornementation de grotesques, figures et festons (dont une de caractères hébreux), 3 avec ornementation de fleurs, 3 avec représentations tirées de la Bible, 3 avec une ornementation dans le genre des caractères de Civilité, 3 du type « gothique arrondi », 2 du type « gothique allemand ». Il fit en outre graver 12 séries, pour la majeure partie incomplètes, qu'il n'a jamais employées.

Aux XVIIe et XVIIIe siècles les Moretus ont complété cette collection avec 9 alphabets à sujets religieux et 6 alphabets à ornementation de fleurs pour leurs missels et bréviaires.

Rooses, *Index Characterum.*

316. [PIERRE HEYNS], *ABC, oft exemplen om de kinderen bequamelick te leeren schrijven inhoudende veel schoone sentencien tot onderwijsinghe der ioncHhleyt* [ABC, ou exemples pour apprendre aux enfants à écrire convenablement et contenant nombre de belles sentences pour instruire la jeunesse]. Antwerpen, Christoffel Plantijn, 1568. In-8°.

Ouvrage très rare. 28 feuillets, imprimés d'un seul côté en caractères de civilité. Le texte proprement dit comprend 24 feuillets ; chaque feuillet contenant : 1° une majuscule en style grotesque; 2° une sentence religieuse ou morale; 3° le développement de cette sentence en six vers (grand texte); 4° quelques lettres de l'alphabet écrites de diverses manières; 5° quatre vers (petit texte). — Une édition française de cet ouvrage fut probablement imprimée : dans deux catalogues plantiniens conservés en manuscrit, est noté « ABC pour apprendre à écrire en françois 7 sous 1 1/4. Idem en flameng, 7 sous 1 1/4. Idem sonder schrift [sans écriture] 7 sous 1 ». La dernière mention se rapporte à une édition (un cahier d'écolier), où ne furent reproduits que les capitales. L'auteur de ce petit ABC était Pierre Heyns, né à Anvers en 1537, où il exerça plusieurs années la profession de maître d'école, à l'enseigne du *Laurier*. Il était à la fois poète néerlandais et poète français et s'occupait aussi de géographie. Vers 1588, il se retira en Hollande et ouvrit à Haarlem une école qui eut également le *Laurier* pour enseigne. Il mourut au commencement de l'année 1598.

Reproduction au verso de la couverture.

Bibl. : Bibl. Belg., 1re série, XII, H 52. — M. Sabbe, *Pieter Heyns en de Nimfen uit de Lauwerboom...*, Anvers-La Haye, 1929. — Rooses, *Plantin*, p. 240; *Musée*, p. 351.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

317. CARTOUCHE représentant le culte de Bacchus et de Cérès. Bois original gravé pour la page de titre de l'ABC de Pierre Heyns.
Bibl. : M. Sabbe, *Pieter Heyns,* p. 99. *Anvers, Musée Plantin-Moretus.*

318. QUATRE LETTRINES employées dans l'ABC de Pierre Heyns.
Font partie d'un alphabet de capitales à rinceaux avec des figurines d'hommes, de femmes et d'animaux. — Les 24 bois originaux sont encore conservés au Musée Plantin-Moretus.
0,060 × 0,060.
Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 178-240; *Musée,* p. 84-85; *Index characterum,* II, n° 4.
Reproduction, pl. 14. *Anvers, Musée Plantin-Moretus.*

319. CINQ LETTRINES d'un alphabet romain et grec avec décor de style grotesque : satyres, animaux fantastiques et figures humaines.
0,05 × 0,05.
Les 23 bois originaux de l'alphabet romain et les 12 bois originaux de l'alphabet grec sont encore conservés au Musée Plantin-Moretus. — La lettre Y de l'alphabet romain est datée de 1570; la lettre A de l'alphabet grec, de 1573. — Employé dans la *Bible Polyglotte.*
Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 342; *Musée,* p. 88; *Index characterum,* II, n°s 7 et 8. — Johnson, *Historic design in printing,* Boston, 1923.
Reproduction, pl. 15. *Anvers, Musée Plantin-Moretus.*

320. DEUX GRANDES LETTRINES et quatre lettrines plus petites, représentant des angelots jouant de divers instruments de musique, de petites figures nues et potelées dans le genre des « amours » d'Otto Venius.
L'alphabet ne comprend qu'un A et quatre D différents de grand format (0,076 × 0,076), un G, un M, et quatre S de moindre format (0,035 × 0,035). Ils ont servi dans l'ouvrage de De la Hèle, *VIII Missae quinque, sex et septem vocum* (Plantin, 1578). Les bois originaux sont encore conservés au Musée Plantin-Moretus.
Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 30; *Musée,* p. 189; *Index characterum,* II, n° 17.
Anvers, Musée Plantin-Moretus.

321. DEUX LETTRINES HISTORIÉES, représentant des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament et de la Légende dorée, dans un encadrement de style grotesque. Bois originaux.
Série de 22 lettres, mesurant 0,084 × 0,084, employées dans l'ouvrage de De la Hèle, *VIII Missae quinque, sex et septem vocum* (Plantin, 1578). De même style et facture et probablement exécuté par les mêmes artistes, qu'une série de 11 pièces, légèrement plus grandes (0,090 × 0,090) et portant les monogrammes du dessinateur Pierre van der Borcht et du graveur Antoine van Leest, qui les exécutèrent en 1571. Ces lettres furent également employées dans les Messes de Georges de la Hèle. — Les bois originaux des deux séries sont encore conservés au Musée Plantin-Moretus.
On a joint des tirages de ces bois.
Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 302; *Musée,* p. 368; *Index characterum,* II, n°s 6 et 14.
Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES MARQUES DE L'IMPRIMERIE PLANTINIENNE.

Plantin et ses successeurs firent graver, tant sur bois que sur cuivre, un nombre impressionnant de marques typographiques; nous en connaissons 115 *en total. Plantin lui-même n'en fit pas exécuter moins de* 68 (*dont* 14 *ne furent jamais employées*). *Au temps de Plantin, elles furent surtout exécutées en bois; sous les Moretus le cuivre prévalut. Un grand nombre des bois et des cuivres originaux sont encore conservés au Musée Plantin-Moretus.*

La première marque de Plantin représentait un vigneron en train de couper un cep de vigne enlaçant un orme, avec la devise Exerce imperium et ramos compesce fluentes; *elle fut employée en* 1555 *seulement. La seconde représente une vigne chargée de grappes enlaçant un arbre, avec la devise* Christus vera vitis; *elle servit en* 1556 *et en* 1557. *Ces deux marques ont été inspirées par les doctrines mystiques de la secte hétérodoxe* La famille de la Charité *à laquelle Plantin appartenait alors.*

En 1557, *Plantin adopta la marque définitive qui sera utilisée durant plus de trois siècles par lui-même et par ses successeurs. Elle représente une main sortant d'un nuage et tenant un compas dont l'un des pieds est appuyé sur une tablette et dont l'autre trace un cercle. Entre les pieds du compas* (*ou parfois autour du compas*) *flotte une banderole portant les mots* Labore et Constantia. *Le compas est une représentation symbolique de la devise : la pointe tournante figure le travail, la pointe immobile la constance. Plus tard, deux figures, représentant l'une le travail, l'autre la constance, s'ajoutent à la composition primitive. Au XVII*[e] *siècle, Rubens remplace le laboureur qui représente le travail par un Hercule.*

Rooses, *Index Characterum*, p. 12-13. — G. van Havre, *Les Marques typographiques de l'imprimerie plantinienne*, Anvers, 1911.

322. Marque typographique combinée des trois grands éditeurs-imprimeurs anversois travaillant en 1575, Plantin, Philippe Nutius et la veuve de Jean Steelsius. Bois original gravé par Gerard Jansen de Kampen d'après le dessin de Pierre van der Borcht, réalisé pour accompagner le titre des *Decretales Gregorii IX*, publié en 1573 par les trois éditeurs.

Ce bois porte le monogramme de Gerard Jansen de Kampen et de Pierre van der Borcht.

On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Rooses, *Index characterum*, III, n° 3. — Van Havre, n° 26.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

323. MARQUE TYPOGRAPHIQUE DE PLANTIN représentant le compas plantinien dans un cadre ornemental. Derrière le compas, une vue sur une ville. Bois original.

Cadeau de Bernard Jobin « tailleur de figures à Strasborgh », offert à Plantin par l'entremise de Jean Moretus, à la foire de Francfort en septembre 1572 (lettre de J. Moretus à son beau-père, 12 septembre 1572 : « ...qu'il la avoit taillée pour vous la donner priant que la prinsiez en gre etc. et si lui en baillies quelque chose encontre qu'il estoit content, sinon que il seroit joyeux d'entendre qu'elle vous plust, et n'a faict sinon à playsir la ditte marque à cause que vous estes tel imprimeur... »). — Dessiné par l'artiste suisse Tobias Stimmer (1539-1582). — Ne fut employée qu'au recto du dernier feuillet blanc du *Thesaurus Theutonicae Linguae,* 1573.

On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Rooses, *Index characterum,* III, n° 2. — Van Havre. n° 27. — A.-J.-J. Delen, *Antwerpsche drukkersmerken* [marques typographiques anversoises], dans *Gulden Passer,* 1; *Gravure,* II², p. 133.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

324. MARQUE TYPOGRAPHIQUE DE PLANTIN du type courant, utilisée au titre de : *Philippi II Regis catholici edictum de librorum prohibitorum catalogo observando,* 1570. In-8°. Bois original.

On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Van Havre, n° 21.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

325. MARQUE TYPOGRAPHIQUE DE PLANTIN du type courant, utilisée au titre de : *Listes des moyens généraux, résolus par son Altèze Monseigneur le Prince d'Oranges, le conseil d'Estat et les Estatz généraux,* 1578. In-4°. Bois original.

On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Van Havre, n° 33.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES LIVRES D'EMBLEMES

La prédilection de Plantin pour les livres illustrés devait l'inciter à s'intéresser aux livres d'emblèmes qui jouissaient alors d'une vogue extraordinaire et dont les illustrations représentaient le principal attrait. En 1561, il débuta par une édition française des Devises héroïques *de Claude Paradin; l'année suivante il fit paraître une seconde édition française et une traduction latine de cet ouvrage. Ce furent ensuite de nombreuses éditions des livres d'emblèmes d'Alciat, J. Sambucus et H. Junius qui comptent parmi les réalisations les plus charmantes exécutées par les graveurs anversois en cette période d'apogée de leur art. Ces séries de bois sont encore conservées au Musée Plantin-Moretus.*

326. Jean Szambot, dit Sambucus. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis.* Antverpiae, ex Officina Christophori Plantini, 1564. In-8°.

Edition princeps comprenant 213 planches dont 46 représentations de monnaies antiques appartenant à l'auteur, et qu'il publia à la suite de ses *Emblèmes*. Une édition flamande in-16° fut imprimée en 1566; une édition française in-16° en 1567, chacune avec 165 planches d'emblèmes. Une seconde édition latine parut dès 1566, considérablement augmentée, avec 231 gravures et 90 figures représentant des monnaies; d'autres éditions latines en format in-16° suivirent en 1569, 1576, 1584 (des exemplaires portant l'adresse de l'officine plantienienne d'Anvers, d'autres celle de Leyde où ces éditions furent probablement imprimées) et 1599 (Leyde, Chr. Raphelengius).

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 41. — Rooses, *Plantin*, p. 104; *Musée*, p. 64; *De Plantijnsche Uitgaven van « Emblemata Joannis Sambuci »*. — Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance, Leipzig*, 1923, p. 46. — *Funck*, p. 391. — Delen, *Gravure*, II², p. 124. — Praz, *Studies in seventeenth century imagery*, t. II, London, 1947, p. 148.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

327. Encadrement pour le titre des *Emblemata* de J. Sambucus. Bois original.

Bibl. : Rooses, *Musée*, p. 63; *Plantin*, p. 86; *Emblemata Sambuci*, p. 4 et 8.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

328. Portrait de J. Sambucus gravé pour l'édition de ses *Emblemata*. Bois original.

Jean Szambot, dit Sambucus, d'origine hongroise, était médecin, humaniste, philologue classique, historien (1531-1584). Voyageur infatigable, il a séjourné assez longtemps aux Pays-Bas où Plantin se chargeait de la publication et de la plupart de ses différentes éditions de textes classiques, de ses *Emblèmes* et de ses quelques autres ouvrages (voir également n° 332).

On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Rooses, *Emblemata Sambuci*, p. 5 et 8.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

329. Dix gravures sur bois pour les *Emblemata* de J. Sambucus. Tirage exécuté au moyen des bois originaux.

Les planches de l'édition princeps (1564) furent dessinées par Lucas d'Heere et Pierre Huys, et gravées par A. Nicolai, C. Muller, G. Janssen van Kampen. Les 55 nouvelles planches de la seconde édition latine de 1566 furent dessinées par P. van der Borcht et gravées par les mêmes artistes. A peu près tous les bois originaux se trouvent encore au Musée Plantin-Moretus.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

330. **Cinq gravures sur bois pour les *Emblèmes* d'Alciat. Tirage exécuté au moyen des bois originaux.**

Plantin se devait de publier l'œuvre du père de l'emblématique moderne, le jurisconsulte milanais Alciat. Mais, alors qu'il a pu donner l'édition princeps des ouvrages des imitateurs d'Alciat, Hadrianus Junius et J. Sambucus, il a dû se contenter pour Alciat d'emboîter le pas à nombre d'autres éditeurs — Steyner d'Augsbourg, Chr. Wechel de Paris, les Aldes, Jean de Tournes, Guillaume Rouillé et Mathieu Bonhomme de Lyon, etc. Il s'est d'ailleurs rattrapé sur le nombre d'éditions — de 1565 à 1648, lui et ses successeurs à Leyde et à Anvers n'ont pas fait paraître moins de vingt éditions, dont la moitié revient au grand architypographe.

Les 112 vignettes de la première édition furent dessinées par l'artiste parisien Geoffroy Ballain (qui s'est fortement inspiré des figures de l'édition de Jean de Tournes, Lyon, 1547) et gravées par A. Nicolaï et G. Jansen van Kampen. Elles furent remplacées à partir de 1577 par d'autres vignettes carrées se rapprochant de celles qui parurent dans les éditions d'Hadrianus Junius et Sambucus, exécutées par les xylographes habituels de Plantin.

Bibl. : Rooses, *Plantin*, p. 102[2]; *Musée*, p. 170. — H. Green, *Andreae Alciati Emblematum Flumen abundans*, Manchester-London, 1871. — Duplessis, *Les Emblèmes d'Alciat*, Paris, 1884. — Funck, p. 389-266. — Praz, *Studies in seventeenth century imagery*, vol. II, London, 1947, p. 7.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

331. **Cinq gravures sur bois pour les *Emblemata* de Adrian Junius. Tirage exécuté au moyen des bois originaux.**

Hadrianus Junius (= de Jonge = le Jeune) (1511-1575) était un médecin hollandais et en même temps un des polygraphes les plus savants et les plus fertiles de son temps. Plantin publia un grand nombre de ses ouvrages. La première édition de ses *Emblemata* parut chez Plantin en 1565, in-8°, avec 58 figures. Les figures furent dessinées par l'artiste parisien Geoffroy Ballain, mais, quelques-unes furent probablement jugées peu réussies, car Plantin en fit redessiner six par Pierre Huys. Elles furent gravées par G. van Parijs, G. Janssen van Kampen et A. Nicolai.

D'autres éditions latines suivirent : une autre in-8°, en 1566; deux in-16° en 1569 et en 1585. Cette dernière édition contient quatre nouvelles vignettes, dont les auteurs sont inconnus. Une traduction française du texte latin fut faite par Jacques Grévin et publiée par Plantin dans quatre éditions, toutes in-16° et datant de 1567, 1568, 1570 et 1575. Une traduction flamande fut faite par Marc-Antoine Gillis et publiée en 1567 et en 1575.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 48. — *Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVI[e] siècle*, Paris, 1886, p. 374. — De Vries, *De Nederl. Emblemata*, Amsterdam, 1899, n° 12; réimpr. par M. Rooses, Anvers, 1901. — Rooses, *Musée*, p. 61. — Praz, *Studies in seventeenth century imagery*, vol. II, London, 1947, p. 88.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

L'ILLUSTRATION SUR CUIVRE

Plantin fut le grand promoteur de l'illustration sur cuivre aux Pays-Bas et, sans conteste, le premier typographe de son temps qui ait osé utiliser si largement la taille-douce. La Pompe funèbre de Charles-Quint *pouvant être tenue pour un album d'estampes plutôt que pour un véritable livre, on peut considérer que c'est à partir de* 1566 *que le grand typographe anversois commença à généraliser l'emploi des cuivres pour l'illustration du livre. A la fin de sa carrière, cette nouvelle technique avait complètement éclipsé l'ancienne technique du bois et les Moretus l'adoptèrent eux aussi.*

Le Musée Plantin-Moretus conserve environ 3.000 *cuivres originaux gravés pour Plantin et ses successeurs. Contrairement aux bois, ces cuivres datent surtout du temps des Moretus. Une grande partie des cuivres gravés pour Plantin lui-même a disparu et les cuivres de cette époque qui subsistent sont* (*contrairement à ce qui s'est produit pour les bois*) *des planches et des vignettes destinées à des livres liturgiques, et — en moins grande quantité, il est vrai, — des frontispices.*

Les principaux graveurs de Plantin furent :

PIERRE HUYS qui lui fournit également des dessins. Ce fut P. Huys qui grava avec son frère François les cuivres du premier livre plantinien illustré en taille-douce, paru en 1566 (*voir* n° 275). *Il continua à travailler pour Plantin jusqu'en* 1574.

PIERRE VAN DER BORCHT fut dès 1564 *un des principaux dessinateurs de Plantin. A partir de* 1574, *il lui fournit en outre de nombreuses planches gravées sur cuivre, généralement exécutées d'après ses propres dessins. Il travailla également pour Jean Moretus. Un des plus grands artistes de l'équipe plantinienne. Monogramme : PB.*

ABRAHAM DE BRUYN. Né à Anvers vers 1540, *s'établit vers* 1570 *à Bréda; en* 1577 *il est à Cologne; en* 1580 *de retour à Anvers. Travaille pour l'office plantinienne de* 1570 *à* 1591 *environ.*

Les frères WIERICX JEAN, JÉROME ET ANTOINE. Ces trois artistes, les deux premiers surtout, ont mené une existence des plus déréglée, partageant leur temps entre l'orgie et le travail. Dès qu'ils étaient payés, ils s'empressaient d'aller dissiper leurs florins et patars dans les tavernes d'Anvers. Plantin se plaint continuellement d'eux et des difficultés qu'ils lui procurent — mais ils furent, grâce à leur prodigieuse habileté de si précieux collaborateurs qu'il les aidait, les protégeait de toutes manières possibles, payant leurs dettes

et rançons, augmentant même leurs salaires. Dès 1570 *les frères Wiericx lui ont fourni une quantité impressionnante de planches sur cuivre dont bon nombre comptent parmi les plus belles réalisations de la seconde moitié du XVI*e *siècle. Techniciens incomparables, producteurs prodigieux malgré leur vie dissipée, les Wiericx ont exercé une influence immense, et contribué plus que quiconque à faire abandonner l'illustration sur bois pour l'illustration sur cuivre.*

D'autres graveurs sur cuivre n'ont travaillé qu'accidentellement pour Plantin. Tels les frères Jean et Lucas Doetecum ou Duetecum, établis à Deventer et à Rotterdam, qui réalisent les planches de la Pompe funèbre de Charles-Quint (1559). *Tels encore François Huys, frère de Pierre ; Corneille de Hooghe, aventurier hollandais, décapité à Delft en* 1583, *comme partisan espagnol ; François Hogenberg de Malines, le grand graveur d'estampes qui fournit quelques plans de villes pour la* Descrittione di tutti i Paesi Bassi *de Guicciardini; Jean Sadeler* (1550-1610), *Pierre Van der Heyden ou A Meirga* (1530-1576), *Pierre Dufour ou Furnius de Liège (vers* 1545-*vers* 1626), *Jean Collaert le vieux (vers* 1545-*vers* 1581), *Jules Goltzius, fils de Hubert, Crispin Van den Passe, le célèbre graveur hollandais, inscrit à la gilde de Saint-Luc en* 1585.

Enfin Philippe Galle, le fameux dessinateur et graveur, marchand d'estampes et éditeur, écrivain et historien, né à Harlem en 1537, *mort à Anvers en* 1612, *a eu des relations commerciales suivies avec Plantin ; tous deux publièrent ensemble plusieurs ouvrages ; Plantin imprima à plusieurs reprises les textes typographiques des albums d'estampes de son ami. Mais ce n'est qu'après la mort de Plantin que l'atelier de Philippe Galle a commencé à travailler à plein rendement pour l'officine plantinienne* (voir p. 207).

332. Jean Szambot, dit Sambucus. *Icones veterum aliquot ac recentium medicorum, philosophorumque elegiolis suis editae.* Antverpiae, ex Officina Christophori Plantini, 1574. In-fol.

Première édition. Les « Portraits de quelques médecins et philosophes anciens et modernes expliqués au moyen de courts éloges en vers » par le savant docteur et humaniste hongrois J. Szambot, dit Sambucus (1531-1584) fut un des plus riches ouvrages illustrés de gravures au burin que Plantin ait jamais publié. Les 67 planches furent probablement dessinées et exécutées par P. van der Borcht; les médaillons de quatre portraits sont restés vides. Ces planches sont également remarquables pour leurs encadrements richement ornés dont les motifs enroulés annoncent déjà le grand style décoratif du XVIIe siècle. Les cuivres passèrent après la mort de Plantin à son gendre François Raphelengius à l'officine de Leyde. En 1603, le fils de Raphelengius fit paraître une nouvelle édition de l'ouvrage, mais, à l'exception d'une

courte notice biographique des modèles et de quelques nouveaux éloges, les planches et le texte typographique sont ceux de l'édition de 1574; en effet, en janvier 1602, Moretus avait envoyé à son cousin de Leyde les exemplaires des *Icones medicorum*, qui se trouvaient encore à Anvers.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 153. — Funck, p. 391. — Rooses, *Plantin*, p. 183; *Musée*, p. 119. — Ed. en fac-similé par M. Rooses, 1901.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

333. [André Vesale et Juan Valverde.] *Vivae imagines partium corporis humani.* Antverpiae, ex Officina Chr. Plantini, 1566. In-4°.

Frontispice et 42 planches, gravées au burin par Pierre et par François Huys. Trois des planches furent exécutées avant l'année 1562; elles figurèrent dans la vente des biens de Plantin qui eut lieu cette année et furent adjugées à Silvius qui les revendit à Plantin en 1564. Les autres furent gravées en 1564 et 1565 et payées 11 florins pièce. L'édition latine de 1566 fut tirée à 600 exemplaires; elle fut suivie en 1568 d'une édition flamande (tirée à 450 exemplaires), et en 1572 et 1579 par de nouvelles éditions latines; le musée Plantin-Moretus possède en outre la traduction et la maquette d'une édition espagnole *Vivas figuras del cuerpo humano* qui ne fut pas imprimée. — Les cuivres originaux sont également conservés au musée.

Cet ouvrage comprend deux parties :

1° Des planches d'anatomie expliquées; il s'agit d'une copie de l'*Historia de la composicion del cuerpo humano* de J. Valverda, parue à Rome en 1556, ce dernier ouvrage étant lui-même inspiré du traité *De humani corporis fabrica libri septem* composé par Vesale et paru à Bâle chez Oporin en 1543.

2° Une réimpression des *Suorum humani corporis fabrica librorum epitome* (Bâle, Oporin, 1543) de Vésale.

Rappelons que Vésale, le plus célèbre anatomiste du XVIe siècle, était originaire de Bruxelles.

Bibl. : Bibl. Belg., 1re série, XXV, 191. — Funck, p. 408. — Rooses, *Plantin*, p. 103; *Musée*, p. 122.

Paris, Bibliothèque nationale.

334. Cuivre original, gravé d'après le dessin de Lambert van Noort, par Pierre Huys, pour le frontispice de l'ouvrage exposé sous le numéro précédent.

Un des tous premiers frontispices gravés sur cuivre, parus dans les Pays-Bas; il connut un vif succès et fut maintes fois imité, par exemple dans un traité japonais d'anatomie de 1784. — Lambert van Noort reçut 3 florins 10 sous pour l'exécution du dessin et Pierre Huys 11 florins pour la gravure de la planche.

Bibl. : Funck, p. 175. — Rooses, *Plantin*, p. 197[2]; *Musée*, p. 161. — Sabbe, dans *Gulden Passer*, 1936, p. 127-128.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

335. B. Arias Montanus. *Humanae salutis monumenta.* Antverpiae, Chr. Plantinus [1571]. In-8°.

La date de 1571, qu'on peut voir sur le frontispice, est probablement

de l'édition in-4°, parue cette année-là. Deux planches de la série in-8° portent eneffet le millésime de 1572, si bien que les deux éditions in-8°, dont les frontispices portent la date de 1571, parurent vraisemblablement en 1572. Des 71 planches de la première, 66 portent le monogramme ou la signature du dessinateur P. van der Borcht. Elles furent gravées par les artistes ordinaires de Plantin, Jérôme et Jean Wiericx, Abraham de Bruyn et Pierre Huys. Plusieurs avaient déjà servi à illustrer les *Horae Beatissimae Viriginis Mariae* de 1570, et avaient sans doute souffert du tirage, qui avait dû être assez important; aussi ont-elles été parfois fortement retaillées avant d'être réemployées ici. — Dans la seconde édition in-8°, on ne trouve qu'une nouvelle planche, très probablement « inventée » elle aussi par P. van der Borcht. Mais toutes les planches sont pourvues d'encadrements à fleurs et à animaux.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 108. — Rooses, *Plantin,* p. 346; *Musée,* p. 178, 180, 182. — Morales Oliver, *Bibliografía de Obras Impresas del Dr. Benito Arias Montano,* Badajoz, 1928, n° 19.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

336. *Le Christ sur le Mont des Oliviers.* Cuivre original gravé par Jean Wiericx pour : B. Arias Montanus, *Humanae salutis monumenta.* Antverpiae, Chr. Plantinus, 1571. In-4°.

Probablement dessiné par Crispin van den Broeck et gravée par Jean Wiericx. (Ces deux artistes ont en tout cas exécuté la plus grande partie des dessins et cuivres de ce recueil). — Les planches de cette édition furent réemployées dans la grande Bible in-folio imprimée par Plantin en 1583.

Bibl. : Ruelens-de Backer, p. 108. — Rooses, *Plantin,* p. 346; *Musée,* p. 178, 180, 182. — Morales Oliver, *Bibliographia... Dr. Benito Arias Montano,* n° 19.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

337. *Portrait de Jean-Baptiste Houwaert.* Cuivre original, gravé par Jean Wiericx.

Jean-Baptiste Houwaert, poète et homme politique flamand, né et mort à Bruxelles (1533-1599), est représenté de trois quarts, en costume de patricien du XVI[e] siècle. Devant lui, ses emblèmes favoris : une couronne de lauriers, une équerre, un compas. Il montre sa médaille des gueux : il fut en effet un ennemi acharné de l'Espagne et le duc d'Albe le fit emprisonner, durant quelque temps. Ses poèmes — à deux exceptions près — présentent un fond d'actualité politique ou religieuse.

Le portrait exposé ici n'a jamais été employé. On peut supposer qu'il était destiné à orner le *Pegasides pleyn* (1582-83) (voir n° 307) et qu'il y fut remplacé par un autre portrait, parce que précisément le poète montre sa médaille des gueux — démonstration politique assez dangereuse, à une époque où les armées du roi d'Espagne avançaient victorieusement.

On a joint un tirage de cette planche.

Bibl. : Rooses, *Plantin,* p. 318[2]; *Musée, portrait,* n° 2. — Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Wiericx,* Bruxelles, 1866. — Rooses, *Les Frères Wiericx,* Anvers, 1881, p. 8.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

LES MORETUS

Des cinq filles que laissait Plantin, trois avaient épousé des collaborateurs de leur père.

L'aînée, Marguerite, était devenue la femme de François Raphelengius, spécialiste des langues orientales, le plus savant des gendres de Plantin. François Raphelengius reprit l'imprimerie que son beau-père avait à Leyde et il fonda une dynastie d'imprimeurs qui ne travailla que jusqu'en 1618 *mais publia de nombreux ouvrages d'une haute valeur scientifique. La quatrième, Madeleine, avait épousé Gilles Beys, un déséquilibré; elle se remaria après la mort de celui-ci, avec l'imprimeur parisien, Adrien Périer. Enfin, la seconde, Martine, avait pris pour époux Jean Moerentorf — plus connu sous son nom latinisé de Moretus* (1543-1610). *Jean Moretus, qui était entré chez Plantin à l'âge de quatorze ans, était intelligent et instruit; il devint le bras droit du grand typographe, dont il était le gendre préféré; aussi, ce dernier lui laissa-t-il, par testament, l'imprimerie et la boutique d'Anvers.*

C'est ainsi que Jean I Moretus devint propriétaire de l'officine plantinienne et fut le premier de la longue lignée d'imprimeurs qui rendit ce nom célèbre; il s'appliqua avec énergie et compétence à suivre les traces de Plantin, mais il ne put continuer entièrement les traditions léguées par son glorieux prédécesseur; l'esprit humaniste s'était affaibli dans les Pays-Bas méridionaux, et, dès le début, les éditions des auteurs classiques et les traités scientifiques durent céder le pas aux livres liturgiques et aux œuvres religieuses dans les publications des Moretus.

La coupure ne fut naturellement ni brusque ni absolue. Jean Moretus publia encore des nouveautés scientifiques; il réimprima des ouvrages de valeur et demeura l'éditeur attitré de Juste Lipse. Il édita les derniers traités de botanique de Dodoens et de Charles de l'Escluse et publia l'édition princeps de la Tabula Peutingeriana, *la célèbre carte des routes romaines. Mais le déclin s'accentuait. Fait symbolique : la plus importante publication entreprise par Jean Moretus, celle à laquelle son nom reste attaché, n'est autre que la monumentale édition des* Annales ecclesiastici *de Baronius* (12 *volumes,* 1588-1609) *— le chef-d'œuvre de cette Contre-Réforme*

qui, tout en apportant l'apaisement religieux dans les Pays-Bas méridionaux, entraînait les meilleurs esprits vers la théologie. Mais cette énorme entreprise typographique, qui comportait bien des risques, rappelait encore les audaces plantiniennes. Elle causa d'ailleurs bien des soucis à Jean Moretus, car Baronius voulait absolument publier dans le onzième volume de son ouvrage un traité dans lequel il revendiquait la « monarchie sicilienne » pour la Papauté. Le roi d'Espagne, qui comptait ce royaume parmi ses possessions, ne manqua pas d'interdire catégoriquement pareille publication, et Moretus prit alors le parti le plus sage : il attendit la mort de Baronius pour faire paraître le onzième volume — sans la « Monarchie sicilienne ».

*Jean Moretus, cependant, sut parfaitement s'adapter aux nouvelles conditions. Plantin s'était surtout préoccupé de l'intérêt des textes qu'il éditait. Son gendre, lui, fit porter tous ses efforts sur la présentation des livres. Il sut faire de certains des ouvrages de caractère traditionnel qu'il devait imprimer, de véritables chefs-d'œuvre en leur genre, dignes de rivaliser avec les plus belles réalisations plantiniennes comme l'*Officium Beatae Mariae Virginis (1600 *et* 1609), *ou comme le* Graduale romanum (1599).

Aux dessinateurs et aux graveurs de l'ancienne équipe réunie par Plantin, comme P. van der Borcht († 1602) *ou les trois Wiericx, de nouveaux artistes viennent se joindre sous Jean Moretus : Philippe Galle* († 1612), *qui avait été, certes, un ami de Plantin, mais qui ne s'était consacré que rarement à l'illustration des éditions de celui-ci — il trouvait sans doute plus lucratif de publier ses propres ouvrages illustrés — fait maintenant travailler à plein rendement son atelier pour le nouveau maître du Compas d'Or. Ses deux fils, Théodore* (1571-1633) *et Corneille I* (1576-1650), *ses gendres, Adrien Collaert* († 1618) *et Charles Mallery* (1571-1628) *et Philippe Mallery* (1598 ?) *fournissent désormais la majeure partie des cuivres que Jean Moretus fait graver. Rien d'étonnant à cela, d'ailleurs, car Théodore Galle était devenu le gendre de Jean Moretus en épousant, en 1598, sa fille Catherine. Théodore Galle travaillait souvent d'après ses propres dessins, de même que Pierre van der Borcht. D'autres compositions furent fournies par des maîtres anversois tels que Corneille Floris, Adam van Noort, Otto Venius, Josse de Momper, ou encore Pierre de Jode.*

Jean I Moretus mourut le 25 *septembre* 1610. *Ses fils, Balthasar I* (1574-1641) *et Jean II* (1576-1618), *reprirent sa tâche et, de* 1618 *à* 1629, *l'imprimeur anversois, Jean Meursius, fut leur associé. En fait, Balthasar I assura la direction effective de l'entreprise de*

1610 à 1641. *C'était un homme très érudit et d'une grande intelligence; sous tous les rapports, il fut le plus remarquable des Moretus. Il entretint des relations suivies avec les artistes et les savants les plus fameux et fut l'ami intime de Pierre-Paul Rubens. C'est grâce à cette amitié que le Musée Plantin-Moretus peut se glorifier de posséder un certain nombre de portraits dûs au pinceau du génial Anversois. Mais c'est aussi grâce à elle que l'art du livre chez les Moretus atteignit alors son apogée et qu'en même temps le talent déjà si divers de Rubens s'employa dans un genre nouveau. Car Balthasar réussit à convaincre son ami de « créer » les illustrations et les frontispices de nombreux livres imprimés à l'officine plantinienne, qui furent reproduits au burin par l'atelier de Galle, et en premier lieu par Théodore et Corneille Galle I.*

C'est alors la plus brillante période qu'ait connue l'officine — du moins en ce qui concerne la présentation des livres, Rubens et Quellin dessinant les planches qu'exécutent ensuite des artistes d'un aussi grand talent que les Galle. D'autres dessinateurs ne collaborent qu'épisodiquement à l'illustration des éditions des Moretus; citons parmi eux van der Horst, Abraham van Diepenbeeck, Pierre de Jode; enfin, il convient de mentionner un graveur de grand mérite, étranger au groupe des Galle — le seul qui pût parfois leur faire concurrence : André Pauwels.

Cependant, tandis que de nombreux graveurs sur bois avaient travaillé pour Plantin, les Moretus ne font plus guère appel qu'à un seul spécialiste de cette technique : Christophe Jegher — artiste plein de talent, qui travailla lui aussi avec Rubens.

Malheureusement, le génie de Rubens se vit contraint de traduire dans ses frontispices le contenu de lourds et arides traités de théologie qui ont perdu aujourd'hui tout leur intérêt, et qui ne gardent de valeur que dans la mesure où le grand maître du baroque flamand a accepté de les illustrer.

Fait qui caractérise en effet le déclin de l'édition anversoise : Balthasar I Moretus — le plus savant des Moretus — n'a laissé que très peu de livres d'une réelle valeur intrinsèque. Ce grand ami des humanistes des Pays-Bas a dû se contenter de publier des ouvrages liturgiques, des traités de théologie et quelques livres de caractère officiel concernant des événements politiques : par exemple, des plaidoyers en faveur de l'action du roi d'Espagne — ou en faveur de Marie de Médicis qui s'était réfugiée à Bruxelles. Et l'on peut considérer comme symbolique le fait que la publication la plus originale de Balthasar I Moretus — la reproduction d'un manuscrit en fac-similé — soit demeurée inachevée.

Balthasar I Moretus étant mort sans enfant le 8 *juillet* 1641, *son neveu, Balthasar II prit la tête du « Compas d'or »* (1641-1674). *Celui-ci est le dernier des Moretus qui ait édité des œuvres de valeur — en premier lieu les écrits des Chifflet, famille originaire de Franche-Comté, dont plusieurs membres ont joué, comme médecins et chapelains des gouverneurs-généraux, un rôle important dans les Pays-Bas espagnols, et qui, comme historiens et archéologues, ont écrit quantité de traités pleins d'intérêt. Citons parmi eux Jean-Jacques* (?-1660) *et son fils Jacques* (*après* 1614-1666). *Mais la plus grande entreprise de Balthasar II Moretus — l'édition des* Opera Huberti Goltzii *— avait été commencée par son oncle Balthasar I* (voir n° 346).

Après Balthasar II, l'imprimerie ne produisit plus rien de remarquable. Les Moretus se contentèrent désormais de réimprimer leurs célèbres missels, bréviaires et autres ouvrages liturgiques, qu'ils exportaient principalement vers l'Espagne et les colonies espagnoles. Si les privilèges espagnols accordés à Plantin, avaient été pour le grand typographe et pour ses premiers successeurs, de relativement peu d'importance, ils étaient maintenant devenus la raison vitale de l'imprimerie !

*Mais dans la seconde moitié du XVIII*e *siècle, ce monopole, sans être ouvertement contesté, perdit en fait sa valeur. La production des Moretus diminua de façon inquiétante. L'*Officina Plantiniana *ne fit plus que végéter jusqu'au jour où, en* 1876, *elle passa à la ville d'Anvers pour devenir un Musée.*

*Elle avait cessé depuis longtemps d'être une source de revenus importants pour les Moretus. Ceux-ci, enrichis par l'imprimerie, avaient su consolider et augmenter considérablement leur fortune, grâce à des achats de terrains, à des placements productifs et à d'heureuses spéculations. Aussi est-il permis d'affirmer qu'à partir de la seconde moitié du XVIII*e *siècle, ils ne gardèrent l'imprimerie plantinienne en activité que par un sentiment de piété familiale.*

Dr L. Voet.

Rooses, *Musée*, p. 256 et suiv. — M. Sabbe, *De meesters van de "Gulden Passer"* [Les maîtres du compas d'or], Amsterdam, 1937; *De Moretussen en hun Kring* [Les Moretus et leur entourage], Amiens, 1928. — Dermul-Bouchery, p. 69-73.

I. *MARIE DE MÉDICIS ET L'IMPRIMERIE PLANTINIENNE*

Marie de Médicis quitta en 1631 *le royaume de son fils Louis XIII pour n'y plus revenir. Elle se réfugia d'abord chez l'archiduchesse Isabelle, gouvernante générale des Pays-Bas espagnols, qui lui réserva un accueil très aimable. En sa compagnie, la reine-mère se rendit dans les principales villes des Pays-Bas méridionaux : Anvers ne fut pas oublié, et les deux princesses visitèrent l'imprimerie plantinienne et l'atelier de Rubens.*

Balthasar Moretus fut ainsi amené à publier l'année suivante l'histoire de la visite de la reine-mère aux Pays-Bas, écrite par le Sieur de la Serre, historiographe de Marie de Médicis, qui voyageait à sa suite. En 1657, *il publiera également une « Défense de la reyne mère »* (voir n° 392).

L'Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la reyne mère du roi très chrétien dans les villes des Pays-Bas *est l'une des plus belles réussites des Moretus. Cet ouvrage est orné d'un frontispice gravé par Corneille Galle le Jeune et de quatre planches gravées à l'eau-forte par André Pauwels d'après des dessins de Nicholas van der Horst. Deux de ces dessins et tous les cuivres sont encore conservés au Musée Plantin-Moretus.*

Funck, p. 349. — Rooses, *Musée*, p. 293. — H. de Backer, *Marie de Médicis dans les Pays-Bas et sa visite à l'imprimerie Plantin-Moretus*, dans *Sept études publiées à l'occasion du IVe Centenaire de Christophe Plantin*, Bruxelles, 1921.

338. JEAN PUGET DE LA SERRE. *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reyne, mère du roi très-chrétien, dans les villes des Pays-Bas.* A Anvers, en l'imprimerie plantinienne de Balthasar Moretus, 1632. In-fol.

Exemplaire de luxe offert par Balthasar Moretus à Marie de Médicis avec les planches imprimées sur parchemin et coloriées, les initiales enluminées, les titres soulignés en or, les pages entourées d'un double filet or et rouge. Reliure en maroquin rouge. Plats couverts d'un semis de fleurs de lys, des lettres MDM. Torsades en fil d'argent fixées aux plats pour fermer le livre, dont il ne reste plus que les amorces.

Anvers, Musée Plantin-Moretus
(*don du Fonds permanent de dotation du Musée*).

339. NICOLAS VAN DER HORST. *L'Entrée de Marie de Médicis à Bruxelles, en* 1631. Dessin pour l'illustration de l'*Histoire curieuse* de la Serre.

La scène est prise au moment où, le soir, à la lueur des torches, le cortège royal accède au parvis du palais de l'Infante au Coudenberg. N. Van der Horst fut peintre et dessinateur. Né à Anvers en 1587 ou

1598. Collaborateur occasionnel des Moretus. Décédé à Bruxelles en 1646.
Crayon ; plume et lavis au bistre. 0,244 × 0,164. Repassé à la pointe pour la gravure. Signé en bas, à droite : N. van der Horst. En dessous du dessin l'indication pour le graveur : « desse tieckeninge sal moetten druecken, jelijc sij getieckent is want het hoef saù enerer / comen soo sul dijt moetten duer sien ofte olien om van achter te sien want het op desse / sijde moet drùecken. » [Ce dessin sera imprimé dans le même sens, sinon la cour devancerait : il faudra donc huiler le papier pour le rendre transparent et être à même de voir le dessin par derrière, parce que c'est dans ce sens qu'il devra être gravé.]
Gravé à l'eau-forte par André Pauwels et reproduit à la p. 14 du livre de la Serre.

***Bibl.* : Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n° 62-2.**

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

340. **CUIVRE original, gravé à l'eau-forte par André Pauwels (Paulus ou Pauli), d'après le dessin de Nicolas van der Horst, représentant l'entrée de Marie de Médicis à Bruxelles. Pour l'*Histoire curieuse* de la Serre.**

Le graveur reçut pour cette planche 40 florins.
On a joint un tirage de cette planche.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

341. **FRONTISPICE gravé par Corneille Galle le Jeune de l'*Histoire curieuse* de la Serre.**

Le titre est inscrit sur une bannière que deux génies de la Renommée tiennent déployée dans le haut de la planche ; dans la partie inférieure, on voit la rencontre de Marie de Médicis et de l'Infante Isabelle, gouvernante des Pays-Bas espagnols. Les génies de la justice, du courage guerrier et du bon droit, offrent des couronnes à la Reine ; un ange montre le ciel à l'archiduchesse, qui porte un costume de religieuse et foule aux pieds les attributs du pouvoir. Une main sortant des nues présente une couronne d'olivier, symbole de la paix.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

342. **PLANCHE pour l'*Histoire curieuse* de la Serre gravée à l'eau-forte par A. Pauwels, d'après un dessin de Nicolas van der Horst.**

Arbre généalogique; sur le tronc un médaillon avec le portrait de Marie de Médicis telle que Van Dyck l'a peinte; les branches de l'arbre se terminent par des corolles d'où émergent à mi-corps, les filles de Marie de Médicis, son fils Louis XIII et ses deux gendres, le roi d'Angleterre et le roi d'Espagne. Au pied de l'arbre sont couchés l'Escaut déversant ses eaux, et de l'autre côté, la Renommée qui laisse aussi couler ses flots. Sous le portrait un cartouche avec la devise : « Je couvre de mon ombre toute la terre ». Au bas de la planche quatre vers.
Le dessin de Nic. van der Horst d'après lequel A. Pauwels grava cette planche est conservé au Musée Plantin-Moretus.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

343. **Planche** pour l'*Histoire curieuse* de la Serre, gravée à l'eau-forte par A. Pauwels, d'après un dessin de Nicolas van der Horst.

Vue de la rade d'Anvers, pleine de bateaux pavoisés, avec l'inscription : « Le triomphe de la Reyne Mère du Roy très-chrestien accompagnée de son Altesse dans la ville d'Anvers ». A. Pauwels reçut 44 florins pour graver cette planche.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

II. *REPRODUCTION EN FAC-SIMILÉ D'UN MANUSCRIT*

344. *Martyrologium sancti Hieronymi.* **Manuscrit anglo-saxon, début** **VIIIe siècle.**

On range depuis longtemps parmi les œuvres apocryphes de saint Jérôme, ce *Martyrologe* célèbre, que Cassiodore et Bède attribuaient au grand docteur ; mais l'œuvre a sans doute pour point de départ un travail de saint Jérôme lui-même et constitue en tout cas un recueil très précieux, « *principium et fons* de toute la littérature martyrologique » selon l'expression de Mgr Duchesne, qui l'a éditée dans les *Acta Sanctorum* (nov., t. II, *pars prior*). Le manuscrit que l'on expose ici est caractéristique de l'écriture anglo-saxonne. Il a été écrit dans l'abbaye d'Echternach, fondée par saint Willibrord au diocèse de Trèves (aujourd'hui Grand-Duché de Luxembourg) — par un scribe nommé Laurentius, dont la présence à Echternach est attestée en 704, 710, 719. Il occupe les feuillets 2 à 33 d'un recueil factice constitué à la fin du VIIIe siècle à l'abbaye d'Echternach (0,245 × 0,192).

Le recueil comprend en outre : *Feuillet* 1 : d'un ms. liturgique, contenant l'office pour la fête de saint Willibrord (XIe siècle). *Feuillets* 34-41, 44 : *Kalendarium Willibrordi ; Tabulae Paschales.* (VIIe-VIIIe s.). *Feuillets* 42-43 : *Horologium ; Oratines ; Tabulae Paschales. Feuillet* 45 : feuillet de garde du XIIIe siècle.

Bibl. : Delisle, *Cabinet des manuscrits,* III. — E.-A. Lowe, *Codices latini antiquiores,* V, Oxford, 1950, n° 605. — Louis Levillain-Charles Samaran, *Sur le lieu et la date de la bataille dite de Poitiers de* 732, dans *Bibliothèque de l'Ecole des chartes,* XCIX (1928), p. 256.

Paris, Bibliothèque nationale.

345. **Cuivre original gravé par André Pauwels pour la première planche en fac-simile du manuscrit précédent.**

André Pauwels grava au total 25 planches et reçut 12 florins et 10 sous par pièce; l'artiste y travailla de septembre 1628 jusqu'au mois de novembre 1633. Ce travail, entrepris aux frais de Balthasar I Moretus et sous la direction d'Heribertus Rosweyde, le savant Bollandiste directeur des *Acta Sanctorum,* constitue probablement le premier essai de reproduction en fac-similé d'un manuscrit. Le travail resta inachevé et les planches gravées ne furent point publiées. En 1660 Balthasar II Moretus en fit tirer neuf exemplaires, dont deux seulement semblent avoir survécu : l'exemplaire conservé au Musée Plantin-Moretus et l'exemplaire envoyé par Balthasar II à dom Luc d'Achery, maintenant à la Bibliothèque nationale. On a joint un tirage de cette planche.

En 1675 la première planche fut imprimée dans le *Propylaeum* du t. II du mois d'avril des *Acta sanctorum* et fut à cet effet retouchée.

La simple mention *Martyrologium S. Hieronymi* fit place à *Martyrologium S. Hieronymi quale in membranis Epternacensibus ante annos nongentos scriptum servatur, et anno* 1626 (sic pour 1628) *aere incisum; usque ad julium, habetur in Officina Plantiniana, cura R.P. Heriberti Rosweidi S.J. sumptu Cl. V. Balthasaris Moreti* ».

Bibl. : **M. Rooses,** ***Catalogue Musée Plantin-Moretus,*** **p. 1220;** ***Le plus ancien fac-similé d'un manuscrit,*** **dans** ***Bulletin de l'Académie d'arch.*** **de** ***Belgique,*** **1881.**

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

III. *LES « ICONES IMPERATORUM » DE H. GOLTZIUS*

346. HUBRECHT GOLTZIUS. *Icones Imperatorum Romanorum, ex priscis numismatibus ad vivum delineatae, et brevi narratione historica illustratae. Accessit modo Impp. Romano-Austriacorum series ab Alberto II. Aug. ad usque Ferdinandum III. Aug. per annos CC continuos deducta stylo et opera Gasperii Gevartii.*

Tome V des *Opera Omnia Huberti Goltzii.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1645. In-fol.

Le seul volume original de cette réédition des œuvres d'archéologie de H. Goltzius, célèbre peintre, graveur, marchand d'antiquités, numismate et imprimeur (1526-1583); les quatre premiers tomes étaient simplement des exemplaires de l'édition anversoise de J. Biaeus (Jacques de Bie), imprimée en 1617-20 par G. Wolschaten avec les bois originaux de H. Goltzius. On s'était contenté d'y placer de nouveaux titres et préfaces pour former avec le cinquième volume une soi-disant nouvelle édition.

Ce procédé de librairie a certainement été imaginé par l'oncle de Balthasar II, le grand Balthasar I, qui avait acquis les exemplaires et les planches de l'édition de Biaeus, et qui avait préparé le cinquième volume en recopiant les *Images des empereurs romains* (*Vivae omnium fere imperatorum imagines*) de 1557; ce texte fut mis à jour en ce qui concerne les Habsbourg par le savant anversois, Gaspar Gevartius, qui en l'occurrence se rappela être « historiographe impérial » et se complut à de froids panégyriques.

Ce cinquième volume fut tiré à 1.025 exemplaires; il revenait à l'imprimeur à 3 fl. 10 « compté en conscience » et se vendait 14 florins. Cette « réédition » des œuvres de Goltzius avait été rendue possible grâce au concours de P.-P. Rubens, qui vendit les 328 exemplaires qu'il possédait, révélant là encore son génie commercial.

Bibl. : **M. Rooses,** ***Notes sur l'édition plantinienne des œuvres de Hubert Goltzius,*** **dans** ***Bulletin de l'Académie archéologique de Belgique,*** **1881. — Rooses,** ***P.-P. Rubens et Balthasar Moretus,*** **p. 77-78. —** ***Bibl. belg.,*** **2ᵉ s., XV, G. 394. — Funck, p. 189. — Rooses,** ***Musée,*** **p. 361. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 92 et suiv.**

Paris, Bibliothèque nationale.

347. Portrait de Charles-Quint. **Deux bois en camaïeu taillés par Christophe Jegher d'après son propre dessin, inspiré très probablement de la copie faite par Rubens du célèbre tableau de Titien. Pour les *Icones imperatorum Romanorum,* tome V des *Opera omnia Huberti Goltzii* (1645).**

Jacques de Bie n'avait pu réimprimer que les premiers volumes des ouvres de Goltzius, les bois originaux avec les portraits des empereurs romains s'étant perdus. Balthasar I fit refaire cette série en la complétant d'une dizaine de nouveaux portraits. Comme dans l'édition originale ils étaient imprimés en deux couleurs : les planches plates servaient à poser un fond jaune; les planches en relief servaient à imprimer les traits et les lettres à l'encre noire. Le graveur sur bois Christophe Jegher tailla ainsi 144 portraits de 1631 à 1634, à raison de 6 florins la pièce pour les planches en relief, de 4 florins la pièce pour les planches plates. — Toutes ces planches furent cédées aux Verdussen, les imprimeurs anversois qui, en 1708, firent paraître la quatrième édition des Œuvres de Goltzius. Vendues en 1857, après la mort du dernier des Verdussen, elles furent rachetées plus tard par le Musée Plantin-Moretus.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

348. Obligation **de Balthasar I Moretus envers P.-P. Rubens (27 novembre 1630) avec quittances des payements effectués.**

Deux de ces quittances sont écrites de la main de Rubens; l'une d'entre elles est rédigée en flamand mais signée « Pietro Pauolo Rubens ». Il s'agit des sommes destinées à payer les 328 exemplaires des Œuvres de Goltzius (4 vol., édition anversoise de J. Biaeus, 1617-1620) qui Rubens vendit à Balthasar Moretus moyennant 4.920 florins, 15 florins l'exemplaire (Moretus devait les revendre 56 florins). Les planches de cet ouvrage en la possession de Rubens sont vendues à Balthasar Moretus moyennant 1.000 florins payables en livres, c'est-à-dire 15 florins les quatre volumes.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

IV. *LE TRÉSOR DU ROI CHILDÉRIC*

349. Le trésor de Childéric.

Ces précieux fragments d'orfèvrerie cloisonnée constituent le monument le plus ancien de la Monarchie française. Ils ont été découverts à Tournai en 1653, et l'Electeur de Mayence, Philippe de Schönborn les offrit en don à Louis XIV en 1665. Le sceau de Childéric, père de Clovis, mort en 481, qui se trouvait parmi les débris d'une épée, de fibules et d'autres joyaux en forme d'abeilles, permit d'identifier le personnage enseveli avec ces parures. Le tout a subi de graves dommages au cours d'un vol, en 1831, et la bague elle-même a disparu, mais d'anciens moulages ont permis d'exécuter une galvanoplastie qui restitue l'aspect exact de l'objet, avec l'effigie du roi et son nom : *Childirici Regis.*

Bibl. : Le Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. Guide du visiteur, 1924, p. 169. — Ernest Babelon, *Le tombeau du roi Childéric et les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, extr. des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, LXXVI.

Exp. : Trésors d'art mérovingien. Tournai du 18 *octobre au* 13 *décembre* 1953, exposition organisée par les Artistes du Hainaut.

350. JEAN-JACQUES CHIFFLET. *Anastasis Childerici I. Francorum regis, sive thesaurus sepulchralis.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1655. In-4°.

Le 27 mai 1653 un heureux coup de pioche mit au jour, à proximité de l'église Saint-Brice à Tournai, les restes du roi franc Childéric, entouré de ses trésors. La découverte fit sensation. Parmi les personnalités qui accoururent se trouvait le chanoine Jean Chifflet, chapelain de Léopold-Guillaume d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, fils de Jean-Jacques Chifflet, médecin de l'archiduc et archéologue de mérite. Jean-Jacques Chifflet put réunir le trésor et l'offrir et le faire offrir à l'archiduc. Léopold-Guillaume emporta en 1656 les bijoux de Childéric I à Vienne. Mais Jacques Chifflet avait pu les examiner à sa guise, et, dès 1655, il avait fait paraître chez son éditeur habituel, Balthasar II Moretus, la description et la reproduction de tous les objets découverts entrés dans la collection de l'archiduc.

Les planches furent gravées sur cuivre par Corneille Galle II d'après les dessins de Jacques van Werden. Deux des dessins seulement sont conservés, mais tous les cuivres originaux — au nombre de 27 — se trouvent encore au Musée Plantin-Moretus.

Bibl. : Funck, p. 291. — Rooses, *Musée*, p. 293. — A. de Truchis de Varennes, *Les Chifflet à l'Imprimerie plantinienne*, 1908, p. 407.

Paris, Bibliothèque nationale.

351. JACQUES VAN WERDEN. Deux dessins destinés à l'illustration de : l'*Anastasis Childerici I* de Jean-Jacques Chifflet.

Jacques van Werden est un dessinateur peu connu du XVIIe siècle. Il travailla pour des auteurs tels que Jean-Jacques et Jean Chifflet qui envoyèrent ses dessins à l'imprimerie plantinienne pour les faire graver à Anvers. On expose ici :

1° Quatre bagues dont trois avec dessin séparé du sceau. Sur le sceau d'une de ces bagues l'indication : *Childerici Regis*. Plume et lavis au bistre. 0,167 × 0,109. — Dans le coin gauche, au-dessus de l'encadrement du dessin, l'indication : C. 7. Au verso, cinq figures reprises au crayon.

2° Tête de taureau stylisée avec rosette et pendentif (trois aspects), entourée d'abeilles stylisées en or.
Plume et lavis au bistre, quelques touches d'aquarelle rose. 0,168 × 0,111. — Dans le coin gauche, au-dessus de l'encadrement du dessin, l'indication : C. 10. Au verso les contours sont repris à la plume.

Les deux dessins, gravés sur cuivre par Corneille Galle II, sont reproduits le premier à la p. 96 et le second à la p. 141 de cet ouvrage.

Bibl. : Van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n° 67.

Exp. : Tournai, 1953, p. 15.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

352. CUIVRES originaux, gravée par Corneille Galle II d'après les dessins de J. van Werden pour l'*Anastasis Childerici I*, de J.-J. Chifflet. On a joint des tirages de ces planches.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

353. CUIVRE gravé par Corneille Galle II d'après un dessin de J. van Werden représentant des joyaux trouvés dans le tombeau de Childéric I (abeilles, ou plutôt cigales en or). Pour l'*Anastasis Childerici* de J.-J. Chifflet.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

PRESSE TYPOGRAPHIQUE DE L'OFFICINE PLANTINIENNE

On ignore ce qu'était au juste, vers 1450, *la presse à bras des premiers imprimeurs et pour intéressante qu'elle soit, la reconstitution qu'en a tentée Ch. Klemm, et que l'on peut voir au Gutenberg Museum de Mayence, demeure assez hypothétique. Sans doute s'agissait-il seulement, suivant l'expression de Ch. Mortet, « d'un outil peu supérieur au primitif instrument qui sert à préparer le vin », « d'un simple pressoir de bois semblable à ceux qu'on employait pour divers usages industriels : impression des étoffes, fabrication du papier, de l'huile, du vin ». Cent ans plus tard, au temps de Christophe Plantin, des progrès considérables avaient été réalisés. Ils apparaissent déjà dans la presse dont se servait à Lyon, à la fin du XVe siècle, l'Allemand Mathieu Husz et qu'il a représentée sur l'une des gravures de la* Grant Danse Macabre *imprimée par ses soins en* 1500. *La pièce maîtresse de la presse est toujours une grosse vis à bois semblable à celle d'un pressoir ; mais entre les montants verticaux est engagée une table, le* marbre, *qui porte un châssis rectangulaire, la* forme, *maintenant serrés les caractères, et cette forme est déjà munie d'un couvercle à charnières, ancêtre du tympan moderne : l'ouvrier fixe à l'intérieur une feuille de papier vierge et le rabat sur la composition typographique; en donnant le coup de barreau, le pressier fait adhérer la feuille sur la composition typographique* (voir n° 354).

Les spécialistes admettent généralement qu'au début du XVIe siècle il existait trois types de presses à imprimer : flamand, français et allemand. La presse française — dérivée de celle que l'on a vue à Lyon en 1500 *— est celle qui figure sur la marque typographique de l'imprimeur Josse Bade — un Gantois établi à Paris, qui fut l'un des principaux éditeurs de son temps. La machine est beaucoup moins grossière (on notera en particulier les proportions de la vis de bois) et permet des tirages beaucoup plus rapides. Certes, le*

plateau horizontal, la platine, placé au bas de la vis et qui vient exercer une pression sur les caractères, est encore de dimensions assez réduites; mais la table fixe, portant la forme, que l'on voyait sur la gravure de la Grant Danse Macabre de 1500, *est remplacée par un* marbre *mobile qui glisse sur deux rails et porte une forme beaucoup plus grande. Ce dispositif permet d'encrer plus commodément les caractères, et quand la platine s'est relevée après un premier coup de barreau, d'introduire entre les montants de la presse la seconde partie de la forme* (n° 355).

Ce sont très probablement des presses de ce genre que Christophe Plantin a vues d'abord en Normandie (voir n° 357), *puis à Paris, car elles se répandirent dans toute la France, avant de gagner la Suisse, l'Angleterre et les Pays-Bas — et par l'intermédiaire d'Anvers, l'Espagne; parmi les sept presses anciennes que se glorifie de conserver le Musée Plantin-Moretus, il en est deux qui sont de ce modèle et qui remontent certainement au temps de Plantin. Ce sont les plus anciennes presses à imprimer qui existent au monde. On a toutefois modifié certains de leurs éléments, pour les faire profiter des améliorations que le Hollandais Guillaume Blaeu avait apportées vers* 1625 *à la presse à imprimer* (n° 359).

Les cinq autres presses anciennes conservées au Musée Plantin-Moretus appartiennent également au type de la presse hollandaise — et c'est notamment le cas de celle que l'on expose ici. Outre que le plateau *et le train étaient plus larges, une innovation essentielle de la presse hollandaise consistait dans le fait que la vis portant la* platine, *au lieu d'adhérer directement à celle-ci, portait sur une pièce de fer — le joug — qui formait lame de ressort et permettait un tirage beaucoup plus régulier. On verra dans ces transformations une nouvelle preuve du souci que montra toujours l'officine plantinienne de posséder le matériel le plus perfectionné.*

Jacques GUIGNARD.

J.-W. Enschedé, *Houten handpresen in de zestiende euw* (Presses à bras, en bois, au XVI[e] siècle), dans *Het Book*, 1906, p. 195-215 et 262-277, fig. et pl. — A. Seyl, *Les Machines d'imprimerie, hier et aujourd'hui*, Bruxelles, 1928. — M. Audin, *Histoire de l'imprimerie par l'image*, I, Paris, 1929; *La Somme typographique*, II, Lyon, 1949, p. 83 et suiv. — L. Neipp, *Les Machines à imprimer depuis Gutenberg*, Paris, s.d. (1951), p. 12 et suiv.

354. Une presse typographique a Lyon vers 1500. D'après une gravure sur bois de la *Grant Danse macabre.* Lyon, Mathieu Husz, 1500. In-fol. Fac-similé.

Cette gravure est la plus ancienne représentation que l'on connaisse d'un atelier typographique : à gauche, le compositeur, assis devant la *casse,* suit des yeux le texte fixé sur le *visorium* et *lève la lettre* dans l'un des *cassetins ;* il la placera dans le *composteur* qu'il tient de la main gauche et, quand il aura composé une ligne de caractères, déposera cette ligne sur la *galée* visible sur son banc. Une fois la page composée sur la galée, le typographe disposera le bloc de caractères sur la *forme.* A droite, le *pressier,* debout près de la presse, construite en bois, et dont la grosse vis ressemble à celle d'un pressoir. Entre les montants verticaux de la presse est engagée une table, le *marbre ;* elle supporte un châssis rectangulaire, la *forme,* qui maintient serrés les blocs de caractères.. Au fond, un compagnon brandit les *balles* servant à encrer les caractères.
On expose ici un fac-similé de la gravure de la *Grant Danse macabre,* incunable dont on ne connaît que deux exemplaires : l'un se trouvait autrefois dans la collection du prince d'Essling et sa trace semble perdue ; l'autre, qui faisait partie de la collection Mac Carthy, est aujourd'hui au British Museum.

Bibl. : A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècle,* II, Paris, 1904, p. 320. — M. Audin, *Somme typographique,* II, 1949, p. 14, 87-88 et fig. 1. — [J. Guignard], dans *Bibliothèque nationale, l'Art du livre à l'Imprimerie nationale,* Paris, 1951, n° 25.

Paris, Bibliothèque nationale.

355. Une presse typographique parisienne vers 1507. Marque typographique de Josse Bade sur la page de titre de : Le Mantouan *Prima pars operum.* Paris, Josse Bade, 1507. In-8°.

Josse Bade, née en 1461 ou 1462, à Assche près de Gand — d'où son surnom d'*Ascencius* — avait fait le voyage d'Italie, et avait enseigné à Valence avant d'être correcteur d'imprimerie à Lyon chez Trechsel. Il s'établit à Paris en 1499 et y mourut en 1535. Il avait fondé en 1503 une imprimerie qui devint l'une des plus importantes de la capitale. Il y employait plusieurs presses. On voit nettement sur celle qui figure ici, que le marbre est désormais de plus grandes dimensions.

Bibl. : Ph. Renouard, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius,* I, Paris, 1908, p. 43, marque n° 1.

Paris, Bibliothèque nationale.

356. Une presse parisienne vers 1530. Marque typographique de Josse Bade sur la page de titre de Guillaume Budé, *Commentarii linguae graecae.* Paris, Josse Bade, 1529. In-fol.

Le marbre portant la forme est de plus grandes dimensions et glisse sur des rails pour s'introduire entre les montants de la presse.

Bibl. : Ph. Renouard, *ouv. cité,* I, p. 45-46, marque n° 3.

Paris, Bibliothèque nationale.

357. Une presse typographique en Normandie vers 1530. D'après une miniature du *Recueil des chants royaux couronnés au puy de la Conception de Rouen,* de 1519 à 1528.

On ne connaît pas l'origine de ce manuscrit, mais il est permis de penser qu'il a été exécuté à Rouen ; et si le miniaturiste anonyme qui a représenté les différents corps de métiers, s'est visiblement inspiré ici (fol. 29v) de l'une des marques de Josse Bade (voir n° précédent), l'atelier provincial qu'il nous montre ne devait pas différer beaucoup ceux que Plantin put voir à Caen (le libraire Robert Macé, chez qui il travailla comme relieur, étant fils et frère d'imprimeurs rouennais), puis à Paris.

Bibl. : **Fac-similé en couleurs dans A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au XV*[e] *et au XVI*[e] *siècle,* III, Paris, 1904, en regard de la p. 322. — H. Martin, *Les joyaux de la Bibliothèque nationale,* Paris, 1928, p. 116, fig. — A. Blum-Ph. Lauer, *La Miniature française aux XV*[e] *et XVI*[e] *siècles,* Paris, 1930, p. 101, pl. CXII. — [J. Guignard] dans *Bibliothèque nationale. L'Art du livre à l'Imprimerie nationale,* Paris, 1951, n° 50.**

Paris, Bibliothèque nationale.

358. Une presse typographique allemande vers 1554. D'après une gravure sur bois de Jost Amman pour : Hartmann Schopper, *De omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus.* Francfort, 1574. In-8°.

La gravure sur bois que l'on expose ici avait paru en 1554, dans une première édition de ce curieux ouvrage. On y voit nettement le *tympan* — sorte de couvercle muni de charnières à l'intérieur duquel l'imprimeur fixait la feuille vierge. On distingue aussi la *frisquette,* plateau ajouré qui se repliait contre le tympan et permettait de marger exactement la feuille, ne laissant en contact avec les caractères encrés que les parties de la page destinées à être imprimées, et qui évitait ainsi les maculatures.

Paris, Bibliothèque nationale.

359. La presse de Blaeu (vers 1625). D'après Joseph Moxon, *Mechanick exercises, or the doctrine of handy-works,* t. II, Londres, 1683. In-4°, pl. 4.

Né à Amsterdam en 1571, Guillaume Blaeu se mit d'abord à l'école de Tycho-Brahé et construisit des machines et des instruments pour le compte du grand astronome danois, qui avait fait établir un atelier typographique et une fabrique de papier à côté de son observatoire, dans son château d'Uraniborg (Le *Palais d'Uranie*). De retour à Amsterdam, Blaeu monta une imprimerie qui devint bientôt l'une des plus célèbres de son temps. Il mourut dans cette ville en 1638. Fort versé lui-même dans l'étude de la géographie, on lui doit entre autres un grand atlas, *Theatrum mundi* (1663-1667, 12 vol. in-fol.) et un *Theatrum urbium et monumentorum* (1619). Il apporta de grands perfectionnements à la presse typographique (vers 1620-1625) en la munissant, non pas, comme on le dit toujours, d'un contrepoids faisant remonter la platine automatiquement, mais d'une pièce de fer, le joug, qui formait lame de ressort et permettait un tirage plus régulier. Sa presse hollandaise se répandit bientôt en Europe. Elle

suscita entre autres l'admiration de l'Anglais Joseph Moxon, membre de la Royal Society, qui l'a décrite avec force détails dans ses *Mechanik exercises,* série de monographies consacrées chacune à un métier, et qui, publiées à partir de 1677, sous forme de brochures in-4° (voir *Bibliothèque nationale. Le Livre anglais.* Paris, 1951, n° 322), ont été réunies en 1683 en deux volumes du même format.

Paris, Bibliothèque nationale.

360. PRESSE DE L'OFFICINE PLANTINIENNE.

Des sept presses que conserve le Musée Plantin-Moretus, deux remontent certainement au temps de l'architypographe et sont les plus anciennes presses typographiques qui subsistent au monde. Mais elles ont subi certaines modifications et quelques-unes de leurs pièces essentielles ayant disparu (par exemple la platine), elles ne sont plus en ordre de marche. Au contraire, les cinq presses du XVIIe et du XVIIIe siècle du type de la presse hollandaise, fonctionnent toujours. C'est le cas de celle que l'on expose ici. Certains indices permettent d'affirmer qu'en dépit d'importants remaniements, elle constitue une réplique exacte des presses plantiniennes.

Reproduction, pl. 3.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

RUBENS ET L'ILLUSTRATION DES LIVRES PLANTINIENS

Rubens occupe dans l'histoire de la gravure flamande une place très importante. Homme d'affaire avisé, il voulut faire reproduire ses tableaux et ses dessins, et doubla son atelier de peinture d'un atelier de gravure. En outre, il s'occupa de l'illustration de livres. Là encore, il eut une très grande influence, et l'on peut regretter que cet aspect de son génie ne soit généralement connu que des spécialistes.

Il convient de citer en premier lieu son propre livre, les Palazzi di Genova. *A vrai dire, il s'agissait surtout en l'occurrence de publier la série de dessins de palais gênois qu'il avait rapportée d'Italie. Et surtout, il dessina ou conçut des frontispices et des illustrations pour beaucoup d'éditeurs et d'imprimeurs anversois — pour Jacques van Meurs, l'ex-associé de Balthasar Moretus, pour Jérôme et Jean Verdussen, pour Jacques de Bie, pour Pierre et Jean Bellère, pour Jean Cnobbaert, pour Martin Nutius, pour Jean van Keerbegen, pour d'autres encore ; il travailla même pour l'imprimeur Jean Hompes de Roermond. Mais il consacra la meilleure part de son activité d'illustrateur de livres à l'imprimerie plantinienne. Il conçut pour*

les Moretus des frontispices d'un type nouveau, et, grâce à la diffusion de leurs ouvrages, son style exerça une grande influence et connut un immense rayonnement.

Rubens débuta dans l'illustration du livre en 1608, un peu par accident, en fournissant quelques dessins d'archéologie classique faits pendant son séjour en Italie pour illustrer les Electorum libri III de son frère Philippe.

A ce moment, Jean Moretus dirigeait encore les ateliers du Compas d'Or, et s'adressait surtout à des artistes de sa génération. Cette situation changea en 1610, quand Balthasar Moretus prit la direction artistique et intellectuelle de l'entreprise. Ami d'enfance du grand peintre, il put facilement le convaincre de travailler pour la plus grande gloire du livre plantinien. Dès 1612, Rubens devenait le dessinateur attitré de l'officine ; jusqu'à sa mort, il travailla pour son ami ; mais, à partir de 1637, ses forces commençant à le trahir, il se contenta de donner des directives, ou, comme il était convenu de dire alors, d' « inventer » des dessins, laissant à son élève Erasme Quellin le soin de leur exécution matérielle.

Le premier ouvrage que Balthasar Moretus publia avec des illustrations de Rubens fut le Opticorum libri sex d'Aquilonius (1613) pour lequel le maître dessina un frontispice et six vignettes. Peut-être avait-il reçu un peu auparavant une autre commande destinée à moderniser la présentation du Breviarium et du Missale Romanum, dont de nouvelles éditions parurent en 1614. Le Breviarium comprenait un frontispice et dix figures exécutées d'après Rubens; le Missale comportait neuf illustrations provenant de ce Bréviaire; on y voyait en outre une nouvelle planche, le Golgotha, gravée d'après Rubens pour remplacer le Roi David du Bréviaire ainsi qu'en encadrement rubénien, l'Arbre de Jessé, et une vignette de titre.

L'année précédente avait déjà paru une édition du Missale Romanum que Rubens n'eut pas le temps d'adapter et qui contient en conséquence les anciennes gravures à l'exception de l'Arbre de Jessé.

En 1614, Rubens fournissait un dessin pour le portrait de Simon de Valence (Jean Woverius, Vita B. Simonis Valentini sacerdotis). En 1615, il ornait le livre posthume S. Asterii Amaseae Homiliae, de son frère Philippe, d'un portrait de celui-ci. Il contribuait encore à faire de l'édition lipsienne des Opera de Sénèque, un chef-d'œuvre en son genre, en donnant le portrait de Juste Lipse, un Sénèque mourant dans son bain, et un buste du philosophe romain.

Par la suite, il ne dessinera plus que deux portraits : celui de

Léonard Lessius (dans les Opuscula *du savant jésuite,* 1626) *et celui du pape Urbain VIII (dans les Poemata de celui-ci,* 1634). *Et il se consacrera presque exclusivement au frontispice : G. Bosius,* Crux triumphans et gloriosa (1617), *L. Lessius,* De justitia et jure (1617), *A. Torniellus,* Annales sacri (1610), *Thomas a Jesu,* De contemplatione divina libri sex (1620), *A. Mascardus,* Silvarum libri IV (1622), *Haraeus,* Annales (1623), *Fr. Longus a Coriolano,* Summa conciliorum omnium (1623), *H. Hugo,* Obsidio Bredana (1626), *H. Rosweydus,* Vitae Patrum (1628), *B. Corderius,* Catena... graecorum patrum in S. Lucam (1628), *B. Corderius,* Catena patrum graecorum in S. Joannem (1630), *M.C. Sarbievius,* Lyricorum livri IV (1632), *Blosius,* Opera (1632), *Urbain VIII,* Poemata (1634), *B. Corderius,* Opera S. Dionysii Areopagitae (1634), *Fr. Tristan,* La peinture de la Sérénissime princesse Isabelle-Claire-Eugénie, infante d'Espagne (1634), *S. Petrasancta,* De symbolis heroicis libri IX (1634), *J. Bidermanus,* Heroum epistolae (1634), *B. Bauhusius et Cabillavus,* Epigrammata (1634), *B. Haeftenus,* Regia via crucis (1635), *et finalement le frontispice des* Opera omnia *de Juste Lipse* (1637).

Après 1637, *Rubens confie à Erasme Quellin le soin d'exécuter les dessins dont il reste l' « inventeur »* (*c'est-à-dire qu'il conçoit*). *Quellin et Rubens réalisent alors en collaboration les frontispices des* Diverses pièces pour la défense de la Reine-Mère *de Mathieu de Morgues* (1637), *du* Siège de la ville de Dôle *de J. Boyvin* (1638), *des* Sacrosancti et oecumenici Concilii Tridentini Canones et Decreta *de P. Chifflet* (1640), *des Œuvres de Luitprand* (1640), *du* De Hierarchia Mariana *de B. de los Rios* (1641), *sans compter le portrait du Comte d'Olivarès pour les Œuvres de Luitprand.*

Ajoutons enfin, pour être complet, que Rubens avait également dessiné en 1638 *le frontispice de l'*Equitis legatus *de Fr. de Marselaer, ouvrage qui ne parut qu'en* 1666.

Homme de son époque, Rubens s'est évertué à traduire dans ses frontispices l'amour des artistes et des humanistes d'alors pour les représentations allégoriques et symboliques, jusqu'à en faire de véritables rébus exigeant de savantes explications que les éditeurs placent souvent parmi les pièces liminaires de l'ouvrage. Mais il a parfaitement compris que pour illustrer un livre, et surtout pour composer un frontispice, il faut obéir à d'autres lois que lorsqu'on exécute une estampe isolée : le sujet doit être traduit de façon plus intellectuelle et sous une forme plus décorative. Et, en suivant ces principes, il a toujours su rendre de main de maître l'idée du livre par l'image.

Il débute par des compositions « classiques », d'une ordon-

nance symétrique prononcée. Peut-être est-il alors guidé dans ce domaine qui ne lui était pas encore familier par Balthasar Moretus (celui-ci en tout cas lui a dicté la composition du frontispice du Breviarium de 1613). Dès 1615-1616, il donne plus de liberté à ses personnages et aux symboles qu'il représente, plus de chaleur et d'expression à ses compositions qui gardent pourtant une symétrie et un verticalisme architectoniques. Ce verticalisme fera place, dès 1626, à une tendance à grouper les personnages en forme plus elliptique qui aboutira, vers 1632, à des compositions libres, dans les plus pures traditions du baroque. Puis, le calme viendra à Rubens vers la fin de sa vie, et, avec le calme, il aura tendance à revenir dans ses compositions au verticalisme architectonique. C'est dans cette tradition qu'il continuera à travailler avec Erasme Quellin.

Les premiers dessins que Rubens fit pour illustrer des livres furent interprétés sur cuivre par Théodore Galle (1612-1633), qui dirigeait l'atelier « De Witte Lely » (du lys blanc) situé rue des Tanneurs, à Anvers. Théodore Galle grava encore les frontispices des années 1620. Lucas Vorsterman, le brillant graveur de Rubens, fut chargé d'exécuter le frontispice du troisième volume des Annales d'Hareus (1623). Charles de Mallery, beau-frère des Galle, tailla les petits frontispices des Heroum epistolae de Bidermanus (1634), des Epigrammata de Bauhusius et Cabillavus (1634) et la vignette de titre des Opera S. Dionysii (1634). Mais tous les autres frontispices furent gravés par Corneille Galle, frère de Théodore (1576-1650). Corneille Galle ne comptait certes pas parmi les maîtres les plus brillants de son époque, mais il possédait les qualités qui font un bon artisan — et c'est précisément à cause de ces qualités techniques que Rubens le préféra aux autres artistes et fit de lui son graveur attitré pour l'illustration des livres. Enfin, Corneille II Galle, fils de Théodore, fut chargé de graver les derniers frontispices dessinés par Quellin selon les indications de Rubens.

Les gravures sur bois exécutées d'après des dessins de Rubens par Christophe Jeger en 1625-1627 pour le Missel romain méritent enfin une mention spéciale : c'est là le seul livre illustré d'après Rubens au moyen de bois.

Pour leurs gravures sur cuivre, les Galle recevaient des sommes variant de 75 à 100 florins pour des illustrations in-folio; de 30 à 40 florins pour les in-4°; de 25 florins enfin pour les pièces plus petites in-8°. Pour ses dessins, Rubens ne reçut que 20 florins pour les in-folio, 12 pour les in-4°, 8 florins pour les in-8°, 5 florins pour les in-24°. Quelle différence entre la rémunération accordée à la création artistique et le salaire accordé à un travail technique ! Et

le cas de Rubens n'est pas isolé : on fait des constatations analogues pour tous les dessinateurs et graveurs ayant travaillé pour l'officine plantinienne ! Dans le cas de Rubens toutefois, il faut tout de même penser à quelque « prix d'ami ». Nous savons en effet que le maître ne travaillait pour les Moretus que dans ses « jours libres ». Le 13 *septembre* 1630, *Balthasar Moretus écrivait par exemple à Balthasar Cordier : « ... Je suis un peu embarrassé pour les gravures, que Rubens refuse de faire s'il ne peut remettre le dessin de trois mois. Il est accoutumé pour chaque titre qu'il a à composer d'être prévenu par moi, six mois à l'avance, pour qu'il puisse y réfléchir et trouver du temps libre pour les exécuter les jours de fête. Dans la semaine, il ne s'occupe pas de ces travaux, à moins qu'on ne lui paie* 100 *florins pour un seul dessin. »*

La facture de ces dessins de Rubens montre d'ailleurs qu'il s'agissait bien d'un « travail de dimanche » : ce ne sont que des esquisses rapides, encore qu'assez précises. La structure interne et la répartition des ombres sont laissées à la discrétion des graveurs — à moins que Rubens n'ait veillé personnellement à l'exécution de la gravure, comme on peut le déduire dans certains cas de quelques indications fournies par les comptes plantiniens. Seuls les frontispices de Sarbievius, Lyricorum libri IV (1634) *et la marque de Jean van Meurs firent l'objet de grisailles qui furent naturellement beaucoup plus rémunérées (pour la marque de van Meurs :* 50 *florins). Les dessins de Quellin, par contre, sont beaucoup plus poussés et lavés à l'encre de Chine ou au bistre.*

Dr. L. VOET.

C.-G. Voorhelm Schneevogt, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Harlem, 1873. — E. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. III, vol. VI, Paris-Londres, 1885. — M. Rooses, *Titres et portraits gravés par P.-P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne*, Anvers, 1877; *L'œuvre de Rubens*, Anvers, 1886-1892. — F. van den Wijngaert, *Inventaris van de Rubeniaanse prentkunst* [Inventaire de l'art de la gravure rubénienne], Anvers, 1940. — F. van den Wijngaert, dans H. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnsche Huis* [Rubens et la maison plantinienne], Anvers-Utrecht, 1941.

I. *LES DÉBUTS*

361. PHILIPPE RUBENS. *Electorum libri duo*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana apud viduam Joannem Moretum, 1608. In-4°.

Etudes d'archéologie classique par le frère de P.-P. Rubens.
Contient cinq illustrations d'après des dessins du maître :

1° *Iconismum statuae togatae :* vue de la statue de Titus (autrefois au Musée du Latran, maintenant au Vatican).

2° *Iconismum circensium et missionis mappae :* bas-relief trouvé près de la porte Nonantine.

3° *Iconismum duplicis statuae tunicatae :* reproduction d'une Minerve assise, alors aux jardins du cardinal Cesi, et de la *Flora Farnesina* maintenant au Musée de Naples.

4° *Iconismus apicis in lapide clavi Capitolini :* bas-relief conservé au Capitole et provenant de la frise du temple de la Concorde.

5° Vignette représentant un pontife romain portant l'*apex*, d'après un bas-relief conservé au Capitole et sur l'arc de triomphe de Fabius.

Les dessins furent exécutés par P.-P. Rubens lors de son séjour en Italie, et probablement rapportés de Rome par Philippe Rubens. En tout cas, ils furent gravés par Corneille Galle avant le 8 août 1608, alors que le maître se trouvait encore au delà des Alpes.

Bibl. : Voorhelm-Schneevoogt, p. 202, 61. — Dutuit, p. 209, 7. — Rooses, *Œuvre de Rubens*, 1297-1301. — Bouchery-Van den Wijngaert, pp. 57-58. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 240.

Anvers, Musée Plantin-Moretus. Paris, Bibliothèque nationale.

II. *LES PORTRAITS*

362. Buste de Philippe Rubens sur un socle, portant l'inscription : *Piis manibus Philippi Rubeni sacr.* Gravure sur cuivre de Cornelius Galle (signée : *Cornelius Galle sculpsit*), d'après un dessin de Rubens.

Dans : *S. Asterii episcopi Amaseae Graece et Latine nunc primum editae Philippo Rubenio interprete. Eiusdem Rubeni, Carmina, Orationes, et Epistolae selectiores : Itempve Amicorum in vita functum Pietas*, Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Joannis Moreti, 1615. In-4°. — Les œuvres posthumes de Philippe Rubens, mort le 28 août 1611, contiennent la biographie du défunt par son beau-frère, Jean Brant, et des pièces de circonstance de ses amis. Le portrait de Philippe Rubens, gravé par C. Galle d'après le dessin de son frère, précède immédiatement la vie de P. Rubens par J. Brant.

Bibl. : Voorhelm-Schneevoogt, p. 170, 143. — Dutuit, p. 193, 58. — Rooses, *Œuvre de Rubens*, 1302. — Bouchery-Van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 215.

Anvers, Cabinet des Estampes.

363. Portrait de Juste Lipse *gravé sur cuivre par Corneille Galle* (signé : « Corn. Galle sculpsit. »). D'après un dessin de Rubens.

Pour : Juste Lipse. *L. Annaei Senecae philosophi Opera Omnia.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Jo. Moreti, 1615. In-fol.

Juste Lipse est représenté en buste dans un médaillon entouré d'une couronne de lauriers, à laquelle sont attachées deux cornes d'abondance — à gauche celle de la *Doctrine*, la Science, avec les titres de quelques-uns des ouvrages les plus importants de J. Lipse (*Politica, Constantia, Philosophia, Stoica, Militia Romana*) ; à droite celle

de la *Prudentia,* la Sagesse, avec un serpent enroulé. En haut, le « Pétase » de Mercure, et les deux flambeaux de la Science, auxquels correspondent en bas les deux lampes à huile allumées. Sur le socle l'effigie de la *Virtus,* et la tête de *Roma.* La signification du soleil, à demi caché par les nuages, tout en haut, est donnée par le distique latin d'Henri d'Oultremannus : « Cette effigie de Lipse est un voile de Timanthes. Le soleil aussi ne peut être regardé qu'à travers des nuages ».

Dessin de Rubens au British Museum. Cuivre gravé par Corneille Galle, qui reçut 54 florins pour son travail, au Musée Plantin-Moretus. — Ce frontispice avait déjà figuré dans l'édition de Sénèque par J. Lipse parue en 1605; mais, en 1615, on changea la tête de Sénèque et l'attribut qui se voit dans le médaillon d'Epictète d'après Rubens. — Pour les renseignements que fournissent sur ces gravures les comptes de l'officine plantinienne (voir p. 223).

On trouve aussi dans cet ouvrage deux planches représentant Sénèque mourant dans son bain et le buste du philosophe latin, également gravés par Corneille Galle, d'après Rubens.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 140, 40. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* 1305. — Dutuit, p. 196, 67: *Titres et portraits,* 23. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 78. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 243 *bis.* — Berryer, 42.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

364. Portrait du Pape Urbain VIII, *gravé par Corneille Galle, d'après Rubens,* pour *Maphaei S.R.E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII Poemata.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634. In-fol.

On lit dans les comptes de l'Officine « Anno 1634, le 3 février, Co. Galle a gravé le Pape et un titre Samson d'après Rubens; pour les deux planches et le cuivre, 60 florins ». Rubens même fut rémunéré, pour le portrait, de 20 florins. Cuivre au Musée Plantin-Moretus. — Pour le frontispice, voir n° 377.

Bibl. : Voorhelm-Schneevoogt, p. 180, 229. — Dutuit, VI, p. 188, 46. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* 1286; *Titres et portraits,* 31. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 96. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 216-220 *bis.*

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

III. *L'ÉVOLUTION DU FRONTISPICE RUBÉNIEN*

365. François d'Aguillon. *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam & filios Jo. Moreti, 1613. In-fol.

Frontispice gravé par Théodore Galle d'après un dessin de Rubens : le titre est inscrit sur un cube placé dans un hémicycle flanqué de deux termes, dont l'un représente Mercure, portant la tête d'Argus, et l'autre Minerve, la déesse de la science. Sur un cube est assis le génie de l'Optique, accompagné du paon, portant dans sa queue les cent yeux d'Argus et de l'aigle au regard perçant, tenant l'univers dans l'une de ses serres. Dans le socle deux tableaux représentant un cynocéphale (la signification de ces deux scènes est donnée dans l'Introduction).

Le dessin exécuté par Rubens pour ce frontispice (il toucha 20 florins pour ce travail) se trouve au British Museum. Théodore Galle fut chargé de la gravure (compte de l'officine « Anno 1613, le 22 juin, gravé le titre P. Agullion de Opticorum, ensemble 72 florins »); cuivre au Musée Plantin-Moretus.
Outre le frontispice, l'ouvrage est illustré de six vignettes gravées par Théodore Galle d'après des dessins de Rubens.
Les épreuves furent très probablement corrigées par Rubens (dans les comptes de l'officine on lit en effet : « Monsieur Pietro Paulo Rubenio doibt avoir. Pour aultant qu'il a retocqué les figures d'Aquilonius, Lipsii, Seneca et quatre du Missel 36 florins. Pour la délinéation des figures d'Aquilonius, de deux vignets du Missel et deux figures du dit, Seneca moriens, Senecae caput et J. Lipsius, 112 florins »).

Bibl. : Voorhelm-Schneevoogt, p. 193, 1, p. 206, 82. — Dutuit, VI, p. 210. — Rooses, *Œuvre de Rubens*, 1234; *Titres et portraits*, n° 1. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 59-60. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 293-293 *bis*.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

366. ***Breviarium romanum ex decreto Sacro sancti Concilii Tridentini, restitutum, Pii V... jussu editum et Clementis VIII auctoritate recognitum.*** **Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Johannis Moreti, 1614. In-fol.**

Frontispice gravé sur cuivre d'après Rubens. Planches et vignettes gravées sur cuivre.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

367. Giacomo Bosio. ***Crux triumphans et gloriosa.*** **Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem et Joannem Moretos, 1617. In-fol.**

Frontispice gravé par Corneille Galle d'après un dessin de Rubens : le titre est inscrit sur un piédestal semi-circulaire, surmonté du Christ tenant la croix. A ses côtés sont assises deux figures de femmes, représentant la foi et l'amour divin. Dans les nuages brillent, à droite la lettre grecque Tau (T) qui rappelle symboliquement la forme de la croix et qui, d'après le prophète, devait sauver de la mort tous ceux qui en portaient la marque au front; à gauche, les lettres X P entrelacées, formant le signe du labarum, qui apparut à l'empereur Constantin.
Signé : « Pet. Paul. Rubenius invenit, Cornelius Galleus sculpsit » (comptes de l'officine : « Anno 1616, gravé le titre de cruce de Bosius in folio, d'après Rubens; avec le cuivre; 75 florins ». Rubens toucha 20 florins). Dessin au Victoria and Albert Museum à Londres; cuivre au Musée Plantin-Moretus.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 196, 18. — Dutuit, VI, p. 213, 16. — Rooses, *Œuvre de Rubens*, 1248; *Titres et portraits*, n° 5. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 223.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

368. Le Père Leonard Leys, dit Lessius. *De Iustitia et iure. 9e édition.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem et Joannem Moretos fratres, 1617. In-fol.

Frontispice gravé par Corneille Galle d'après Rubens : le texte du titre s'imprime au centre d'un encadrement tenu par les personnifications de la Nature et de la Sécurité. Dans la partie supérieure de la Planche, le Zodiaque avec les signes du Lion, de la Vierge et de la Balance. La Vierge passait pour être une représentation de Thémis ou d'Astrée, toutes deux déesses de la justice; la balance est également l'emblème de la justice.
Signé « Pet. Paul. Rubenius invent. Corn. Galleus sculpsit ». Cuivre (avec le médaillon coupé) au Musée Plantin-Moretus.
L'ouvrage fut imprimé par l'officine plantinienne en 1609 (avec la mention « seconde édition » bien qu'il ait déjà été imprimé plus d'une fois avant cette date) et en 612, avec un autre frontispice. En 1617, cette dernière planche étant usée, Balthasar Moretus en fit dessiner une nouvelle par Rubens qui reçut 20 florins. Elle fut réemployée dans l'édition de 1617. Retaillée en 1626 (« Anno 1626, le 6 septembre, Cornelis a réparé le titre de Lessius in-folio, 40 florins), elle fut encore utilisée pour les rééditions de 1626 et 1632.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 198, 34. — Dutuit, VI, p. 217, 30. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* 1279; *Titres et portraits,* n° 13. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 233.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

369. François van der Haer, dit Haraeus. *Annales ducum seu principum Brabantiae totiusque Belgii.* Tomus primus. Antverpiae, ex Officina Plantiniana apud Balthasarem Moretum et viduam Joannis Moreti et Jo. Meursium, 1623. In-fol.

Frontispice gravé par Corneille Galle d'après Rubens : le titre est inscrit sur un piédestal sur lequel trône l'Histoire, tenant d'une main un livre ouvert et, de l'autre un flambeau appuyé sur le globe terrestre. Deux anges déroulent à côté d'elle le livre de l'histoire. De l'autre côté, deux autres anges dont l'un embouche la trompette de la renommée et dont l'autre tient le symbole de l'immortalité. A côté du titre, deux figures qui symbolisent la paix et la guerre : un guerrier et une femme coiffée de branches d'olivier; cette dernière porte le caducée et un flambeau renversé. Dans la partie inférieure, un dieu de fleuve et un génie de ville.
Planche mentionnée dans les comptes de Moretus en ces termes « le 5 avril [1622] gravé le titre in-folio pour les ducs de Brabant par Corneille d'après Rubens avec le cuivre, ensemble 75 florins ». Elle servit de frontispice aux deux premiers volumes de l'ouvrage. — Dessin original au British Museum. Cuivre au Musée Plantin-Moretus.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 197, 25. — Dutuit, VI, p. 215, 22. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* 1276 ; *Titres et portraits,* n° 8. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 231, repr. 58.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

370. François van den Haer, dit Haraeus. *Annales ducum seu principum Brabantiae totiusque Belgii. Tomus Tertius.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1623. In-fol.

Frontispice gravé par Lucas Vorsterman pour le compte de Théodore Galle, d'après Rubens : la planche représente la porte en style dorique du temple de Janus. Le buste du dieu surmonte le linteau de la porte. Dans la baie est suspendu un rideau sur lequel se trouve inscrit le titre. Les battants de la porte sont ouverts avec violence par la Haine, la Discorde et les Génies de la guerre. Dans la partie inférieure on voit une hydre à sept têtes renversant les autels, les statues, les objets du culte et les attributs de l'autorité, symbolisant ainsi les effets de l'insurrection des Pays-Bas contre l'Espagne.
Comptes de l'officine : « anno 1623, le 10 février, gravé un nouveau titre par Lucas pour les ducs de Brabant ou Haraeus, avec le cuivre 75 florins ». Cuivre au Musée Plantin-Moretus.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 197, 25. — Dutuit, VI, p. 215, 22. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* 1276; *Titres et portraits,* n° 9. — Bouchery- van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 231.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

371. Balthasar Cordier. *Catena sexaginta quinque Graecorum patrum in S. Lucam.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1628. In-fol.

Frontispice gravé par Corneille Galle d'après Rubens : le titre est inscrit sur une peau de bœuf surmontée de la tête de cet animal, attribut de saint Luc. La peau est maintenue d'un côté par un aigle, attribut de saint Jean, de l'autre par un lion, attribut de saint Marc. Dans la partie supérieure on voit un ange, attribut de saint Mathieu. Au-dessus du titre est assis saint Luc, à qui la Vérité passe autour du cou une chaîne formée de médaillons représentant les 65 Pères, cités dans l'ouvrage. Dans la partie inférieure se tiennent saint Augustin et saint Grégoire de Naziance. Au pied du titre sont représentées les armes de l'empereur Ferdinand II, à qui l'ouvrage est dédié.
Gravé par Corneille Galle (comptes de l'officine : « Anno 1628, le 8 septembre, Corneille a gravé le titre in-folio : Catena patrum, 80 florins), d'après Rubens (qui pour sa part reçut 20 florins). Cuivre au Musée Plantin-Moretus.
L'auteur s'était un peu scandalisé de la façon dont était représentée la Vérité. Balthasar Moretus lui répondit le 28 novembre 1628 : « D'ailleurs j'ai appris trop tard ce que vous avez écrit au R.P. Héribert [Rosweyde] lorsque déjà tous les frontispices étaient tirés. Rubens croit que la Vérité, qu'il avait d'abord faite toute nue, est suffisamment couverte. »

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 194, 10. — Dutuit, VI p. 212, 10. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* 1264; *Titres et portraits,* n° 4. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 81. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 225.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

372. LOUIS DE BLOIS, dit BLOSIUS. *Opera.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1632. In-fol.

Frontispice gravé par Corneille Galle d'après Rubens : le titre est inscrit sur les pages d'un livre ouvert, tenu par quatre femmes, représentant les quatre vertus monachales. L'auteur du livre agenouillé sur le côté présente son ouvrage au Christ et à sa mère, qui trônent dans les nuages et qui sont accompagnés de sept petits anges portant des attributs symboliques. Par terre les armoiries de Blois, Enghien, Lannoy, etc. Explication des symboles et allégories dans la dédicace de l'ouvrage.
Signé « Corneille Galle sculps. » (comptes de l'officine avec Théodore Galle : Anno 1631, le 12 août, Cornelis a gravé le titre in-folio de Blosius, avec cuivre, 95 florins). Dessin de Rubens (qui reçut 20 florins) au British Museum; épreuve tirée avant la mise de l'inscription du titre à la Bibliothèque nationale; cuivre au Musée Plantin-Moretus. Antoine de Winghe, qui avait entrepris l'édition, avait formulé des remarques sur la conception du frontispice. Balthasar Moretus rétorqua le 11 septembre 1631 « L'erreur que vous trouvez à reprendre dans le titre n'a pas été commise par le graveur Galle, mais par le peintre Rubens : or, celui-ci n'avouera pas qu'il a mal fait, mais soutiendra qu'il a bien réfléchi et qu'il a eu de bonnes raisons pour faire apparaître Jésus Christ dans les airs, quoique sa mère soit à sa droite selon le texte de l'Ecriture; la reine se tint à sa droite. »

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 194, 7. — Dutuit, VI, p. 211, 7. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* 1246; *Titres et portraits,* n° 3. — Bouchery-van den Wijngaert. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 221.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

373. HUBRECHT GOLTZIUS. *Romanae et Graecae antiquitatis monumenta e priscis numismatibus eruta.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1645. In-fol. Tome premier des *Opera Huberti Goltzii.* (Voir n° 346.)

La signification de cette planche est donnée en tête du livre dans les pièces liminaires; elle fut probablement écrite par l'humaniste Gaspar Gevartius qui était un ami de Rubens, et débute par une « Explication de la table liminaire ou frontispice ». Le titre, composé et dessiné par Rubens, « chevalier, l'Apelles de notre siècle, représente la renaissance de l'Antiquité ». A droite, en haut, le Temps symbolisé par un vieillard ailé, tenant une faux; à côté de lui la Mort : tous deux jettent les symboles des monarchies romaine, macédonienne, perse et médique dans l'abîme des siècles. La monarchie romaine est symbolisée par une déesse renversée, tenant dans sa main gauche une petite figurine représentant la Victoire, dans sa main droite une lance sans fer. Alexandre, casqué et cuirassé, tenant dans la main droite la foudre, symbolise la monarchie macédoine ou grecque. A demi écrasé par la monarchie romaine, il est lui-même assis sur un Darius accroupi, la tête ornée d'un diadème — symbole de l'empire perse. Et ce dernier a le pied gauche sur un prince avec turban, arc et carquois renversé, enveloppé sombre des siècles — l'empire des Mèdes. De l'autre côté du gouffre, Mercure, tenant d'une main, la bêche, avec laquelle furent

déterrés les bustes en marbre des chefs grecs et romains qui gisent épars dans le puits. De l'autre main il élève de l'abîme la statue d'un ancien empereur, les tempes ornées d'une couronne de laurier, le manteau à l'épaule, presque intacte encore. Un peu plus haut, Hercule, drapé dans sa peau de lion, passe un panier plein de monnaies antiques à un esclave. Athena casquée, protectrice des Arts, éclaire avec un flambeau les travaux, et explique les monnaies des anciens rois et empereurs. Au milieu, en haut, trône le buste de l'Antiquité elle-même, avec couronne de lauriers et voile, ainsi qu'un collier de monnaies. Un livre ouvert, placé contre sa poitrine, représente l'Histoire et la Numismatique. Sur sa tête se tient le Phœnix, symbole de la Palingenesis, c'est-à-dire de la Renaissance et de l'éternité.

Le frontispice du premier volume de cet ouvrage — en fait l'édition camouflée de 1617 (voir n° 346) — fut gravé par Théodore Galle (qui reçut de ce chef, le 28 juin 1632, 100 florins — Cuivre au Musée Plantin-Moretus). Cette planche fut exécutée d'après un dessin de Rubens. Elle réapparaît dans l'édition que publièrent de cet ouvrage, Henri et Corneille Verdussen (Anvers, 1708).

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 198, 31. — Dutuit, VI, p. 216, 27. — Rooses, *Œuvre de Rubens*, 1273. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 92. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 229.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

IV. *LES DESSINS DE RUBENS POUR L'OFFICINE PLANTINIENNE*

374. P.-P. Rubens. *L'Arbre de Jessé.* Dessin pour l'un des encadrements du *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max. Jussu editum et Clementis VIII auctoritate restitutum* (Plantin, 1614).

Sur cet encadrement, voir n° suivant.
Plume, lavé de bistre. 0,307 × 0,203.

Bibl. : Rooses, V, p. 66. — Chenevière, *Rubens*, pl. X (reproduction). — H.-G. Evers, *Rubens und sein Werk*, 1944, p. 195 et suiv. — Lugt, 10005.

Paris, Musée du Louvre.

375. *Missale Romanum.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana apud viduam et filios Joannis Moreti, 1613. In-fol.

1° Encadrement représentant l'arbre de Jesse, gravé par Théodore Galle d'après le dessin de Rubens. — Cuivre original au Musée Plantin-Moretus. Les autres encadrements qu'on trouve dans cet ouvrage furent gravés par Th. Galle, d'après ses propres dessins.

2° L'Annonciation. Gravure de Philippe Galle d'après un dessin de Martin de Vos, parue antérieurement dans le *Graduale Romanum* de 1599.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

376. P.-P. Rubens. Epreuve avant la lettre du titre gravé de : Heribertus Rosweyde. *Vitae patrum. De vita et verbis seniorum libri X historiaum eremeticam complectentes. Editio secunda.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1628. In-fol.

Frontispice gravé par Corneille Galle d'après Rubens et corrigé par celui-ci à la gouache et à l'encre : le titre est inscrit sur une draperie suspendue aux branches d'un arbre ; dans la partie supérieure, une grotte dans laquelle se trouvent deux ermites. A côté de la grotte, le prophète Elie et saint Jean-Baptiste ; dans la partie inférieure de la planche, sainte Marie Egyptienne et sainte Madeline. Sur les bords à droite et à gauche du titre sont étagées quatre figures symboliques : le Silence, la Mortification, la Méditation et la Prière.
Signé « Corn. Galle sculpsit » (comptes de l'officine : « Anno 1627, le 9 octobre Corneille Galle a gravé Vitae patrum, le titre 90 florins »). Cuivre au Musée Plantin-Moretus.
La première édition de cet ouvrage était parue en 1615 avec un frontispice dessiné et gravé par Th. Galle, qui fut changé dans la seconde édition. Balthasar Moretus s'est probablement adressé d'abord à Abraham van Diepenbeeck qui reçut le 12 septembre 1627 20 florins pour « le nouveau titre des Vitae Patrum ». Mais le dessin de Diepenbeeck semble avoir été désapprouvé, car Rubens reçut ensuite 20 florins pour le même frontispice : la paternité de la planche employée en 1628 et exposée ici lui est également attribuée dans une lettre de Balthasar Moretus du 8 décembre 1627.
L'estampe retouchée par Rubens fait partie d'un recueil acquis en 1750 par la Bibliothèque du Roi, à la vente de Mariette. Le Cabinet des Estampes possède encore plusieurs séries d'épreuves de cet ordre.

Bibl. : Voorhelm Schneevoogt, p. 205, 75. — Dutuit, VI, p. 224, 65. — Rooses, *Œuvre de Rubens,* V, p. 113. — Rooses, *Titres et portraits,* n° 28. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 80. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 238.

Paris, Cabinet des Estampes.

377. P.-P. Rubens. Dessin pour le frontispice du livre : *Maphaei S.R.E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII, Poemata.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634. In-4°.

Une voûte dant la baie est réservée au titre et au-dessus de laquelle on voit Samson découvrant une ruche d'abeilles dans la gueule d'un lion : allusion aux armes du pape Urbain VIII et à la douceur de ses poésies.
Plume et crayon. 0,179 × 0,138.

Bibl. : M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus,* p. 68; *Œuvre de P.-P. Rubens,* n° 1285; *Titres et portraits,* n° 13. — Glück-Haberditzl, *Die Zeichnungen von P.-P. Rubens,* n° 215. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 81, 96, 115, 123, 125, 140. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* 220. — H.-G. Evers, *Rubens and sein Werk. Neue Forschungen,* p. 81, 188, 189. — Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus,* n° 33.

Exp. : Bruxelles, 1938-1939, n° 55. — Rotterdam, 1939, n° 52. — Anvers, 1946, n° 12. — Liège, 1949, n° 97. — Helsinki, 1952-53, n° 52. — Bruxelles, 1953, n° 52.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

378. **Cuivre gravé par Corneille Galle, d'après le dessin de Rubens pour le frontispice des *Urbani papae VIII Poemata*.**

Rubens reçut 12 florins pour les *Poemata Urbani VIII*, et Cornelius Galle 60 florins (comptes de l'officine « Anno 1634, le 3 février, Co. Galle a gravé le Pape [portrait d'Urbain VIII, voir n° 364] et un titre Samson d'après Rubens, pour les deux planches et le cuivre, 60 florins ».)
On a joint un tirage de cette planche.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

379. **P.-P. Rubens. Dessin pour le frontispice de : *Bernardi Bauhusii et Balduini Cabillavi Epigrammata, Caroli Malapertii Poemata*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634. In-24°.**

Une note de Rubens, sur ce dessin, explique ainsi la signification de ce dessin : « Habes hic Musam, sive Poesim, cum Minerva, seu Virtute, forma Hermatenis conjunctam, nam Musam pro Mercurio apposui quod pluribus exemplis licet. Nescio an tibi commentum placebit, ego certe mihi hoc invento valde placeo medicam gratulor. Nota quod Musa habeat Pennam in capite, qua differt ab Apolline. » (Vous avez ici une Muse — la Poésie, et Minerve — le Courage, réunies en forme d'Hermathène. J'ai remplacé Mercure par une Muse, ce que de nombreux exemples autorisent à faire. J'ignore si mon projet vous plaira; quant à moi, je me réjouis, pour ne pas dire je me félicite de cette invention. Notez que la Muse a une plume sur la tête, attribut qui la distingue d'Apollon).
Plume. Dimensions de la feuille : 0,120 × 0,170. — A rapprocher du dessin d'une Hermathine au British Museum (Catalogue Hind II, p. 24, n° 57).

Bibl. : M. Rooses *Rubens & Balthasar Moretus*, p. 69 et suiv.; *Œuvre de P.-P. Rubens*, n° 1241. — Glück-Haberditzl, *Die Handzeichnungen von P.-P. Rubens*, n° 217. — Fr. van den Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaanse Prentkunst*, n° 434. — H.-F. Bouchery-Fr. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnse Huis*, p. 73, 119, 140, 141, 155. — H.-J. Evers, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, p. 188. — Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n° 34.

Exp. : Anvers, 1946, n° 14.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

380. **Bernard Bauhuis et Baudoin Cabilliau. *Epigrammata*. — Carolus Malapertius. *Poemata*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634. In-24°.**

Frontispice gravé par Charles de Mallery d'après le dessin de Rubens.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

381. **P.-P. Rubens. Dessin pour le frontispice de : *Jacobi Bidermanni Heroum Epistolae, Epigrammata* et *Herodias*. Antverpiae, ex Officina plantiniana Balthasaris Moreti, 1634. In-24°.**

Plume. Dimensions de la feuille : 0,160 × 0,105. — Au-dessous du dessin, de la main de Rubens, l'explication suivante : « Ara, Patera et Simpulum Pietatem/ Religionem et Sacra indicant/ Lira et Hederacea

Corona Poesim » (L'autel, le plateau et la buire figurent la Piété, la Religion et les choses sacrées. La lyre et la couronne de lierre représentent la Poésie).

Bibl. : M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, p. 71; *Œuvre de P.-P. Rubens*, n° 1245. — Glück-Haberditzl, *Die Handzeichnungen von P.-P. Rubens*, n° 216. — Fr. van den Wijngaert, *Inventaris der Rudeniaanse Prentkunst*, n° 435. — H.-F. Bouchery-Fr. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnse Huis*, p. 73, 119, 141. — H.-J. Evers, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, p. 187-188. — Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin Moretus*, n° 35.

Exp. : Anvers, 1946, n° 13.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

382. JACOB BIDERMANN. *Heroum Epistolae, Epigrammata et Herodias.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634. In-24°.

Frontispice gravé par Charles de Mallery, d'après le dessin de Rubens.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

383. P.-P. RUBENS. Dessin pour le frontispice de *Justi Lipsii Opera omnia.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1637. In-fol.

Baie d'une porte en style rustique réservée au titre. Elle est surmontée du portrait en médaillon de Juste Lipse. Sur les extrémités du fronton sont assises la Politique et la Philosophie. La porte est flanquée de deux gaînes avec les têtes de Tacite et de Sénèque. A droite, Minerve et Bellone, à gauche Mercure et la Prudence, en bas la Louve et les armes romaines. Cette composition symbolise les sciences et les auteurs dont s'est occupé Juste Lipse.
Plume et lavis, crayon, quelques touches de gouache. 0,308 × 0,197. — Inscriptions de la main de l'artiste : *Politica, Philosophia, Moribus antiquis, C. Cornel. Tacitus, L. Annaeus Seneca.*

Bibl. : M. Rooses, *P.-P. Rubens & Balthasar Moretus*, p. 74-75; *Œuvre de P.-P. Rubens*, n° 1281; *Titres et portraits*, n° 10. — Glück-Haberditzl, *Die Handzeichnungen von P.-P. Rubens*, n° 214. — Fr. van den Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaanse Prentkunst*, n° 234. — H.-F. Bouchery-Fr. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnse Huis*, p. 79, 82, 124, 142. — H.-G. Evers, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, p. 189-190. — Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin Moretus*, n° 36.

Exp. : Bruxelles, 1938-1939, n° 54. — Rotterdam, 1939, n° 51. — Antwerpen, 1946, n° 11. — Liège, 1949.

Reproduction, pl. 17.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

384. CUIVRE gravé par Corneille Galle d'après le dessin de Rubens, pour le frontispice du premier volume des *Opera omnia* de Juste Lipse.

Signé « *Pet. Paul. Rubenius invenit, Corn. Galleus sculpsit* ». Alors que Rubens reçut 20 florins pour son dessin, 90 florins furent payés à Galle « pour la gravure et le cuivre des *Opera Lipsii* ».
On a joint un tirage de cette planche.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

385. P.-P. Rubens. Marque typographique des Plantin-Moretus. Dessin.

Dans un médaillon entouré d'une couronne de lauriers, on voit un compas (l'ancienne marque typographique de Plantin) entre les branches duquel est entrelacée une banderole destinée à porter la devise plantinienne « Labore et Constantia ». Le médaillon est tenu à gauche par Hercule (*Labor*) et par une femme, appuyant la main sur un socle (*Constantia*). En haut du même médaillon, l'étoile des Moretus entre deux branches de palmiers. Le tout est entouré d'un cadre architectural, inachevé à droite. En haut, à gauche, brûle une lampe antique.

Plume et lavis; quelques touches de gouache. 0,206 × 0,277. — Gravé par Théodore Galle dans un plat d'argent. A partir du 15 mars 1630, ce dessin servit de point de départ à toutes les marques typographiques des Moretus.

Bibl. : M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, p. 75; *Œuvre de P.-P. Rubens*, n° 1282. — Glück-Hagerditzl, *Die Handzeichnungen von P.-P. Rubens*, n° 167. — F. van den Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaanse Prentkunst*, n° 234 *bis*. — H.-F. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnse huis*, p. 82, 97-98. — F. van den Wijngaert, *Museum Plantin-Moretus*, n° 37.

Exp. : Bruxelles, 1933-39, n° 53. — Rotterdam, 1939, n° 50. — Anvers, 1946, n° 10. — Rotterdam, 1948-1949, n° 127. — Paris, 1949, n° 113. — Bruxelles, 1949, n° 106. — Liège, 1949, n° 156. — Helsinki, 1952-53, n° 51. — Bruxelles, 1953, n° 51.

Reproduction, pl. 16.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

386. Marque typographique des Moretus. Bois gravé par Jean-Christophe Jegher d'après un dessin d'Erasme Quellin, lui-même inspiré de Rubens.

Employé au recto du dernier feuillet de Fr. Quaeresmius, *Elucidatio Terrae Sanctae historica, theologica, moralis*. 1639.

On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Bouchery-van den Wijngaert, p. 103. — Rooses, *Index Characterum*, III, n° 12. — Van Havre, n° 85.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

387. Marque typographique des Moretus. Bois original probablement exécuté par Jean-Christophe Jegher, d'après un dessin d'Erasme Quellin, qui s'est inspiré de Rubens.

Employé au titre de : Arriaga, *Disputationes Theologicae in primam partem D. Thomas*, Anvers, 1643, in-folio.

On a joint un tirage de ce bois.

Bibl. : Rooses, *Index Characterum*, III, n° 10. — Van Havre, n° 92.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

388. Le grand camée de la Sainte-Chapelle, dit Camée de Tibère.

La composition de cette gemme célèbre se partage en trois registres. Au centre, Tibère et Livie, assis sur un trône. Devant eux, un guerrier debout, en armes, qui porte la main à la tête en un geste de salut. D'autres personnages occupent la scène, notamment, à droite, un

porteur de trophée qui lève le bras vers le ciel. En bas, un groupe de prisonniers en costume oriental. A la partie supérieure, on reconnaît Auguste, divinisé, dans l'Empyrée. Devant lui, un personnage oriental plannant de gauche à droite. A gauche, un guerrier tenant un bouclier ; à droite, un héros lauré, chevauchant Pégase.

Ce monument insigne de la glyptique antique, qui n'a pas son pareil pour les dimensions, s'il est surpassé en qualité artistique par la *Gemma Augustea* de Vienne, est cité pour la première fois dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle qui fut rédigé sous Philippe VI de Valois, en 1341. Il est à croire qu'il nous vint d'Orient, du palais du Boucoléon, à Constantinople, rapporté peut-être par les Croisés ; il est plus probable encore qu'il fit l'objet des tractations de saint Louis avec l'Empereur Baudoin II, et qu'il fut transporté à Paris en même temps que la couronne d'épines. Conservé à la Sainte-Chapelle durant tout le Moyen Age, il n'y était guère accessible aux regards du public. La tradition reconnaissait dans la scène qui s'y trouve représentée, Joseph à la cour de Pharaon. C'est Peiresc, en 1619, qui le premier le soumit à un examen que l'on peut appeler scientifique. Depuis lors, les personnages de Tibère et de Livie ayant été identifiés, le titre de *Glorification de Germanicus* resta attaché à ce monument insigne. La critique moderne, jusqu'à nos jours, s'est emparée de ce monument, pour proposer des interprétations toutes différentes. Quoi qu'il en soit, on connaît assez le goût ou la passion qu'avait Rubens pour les pierres gravées. Il lui fut donné d'exécuter en 1625 des dessins et des peintures d'après le Grand Camée, dont il eut sous les yeux, sans doute, des moulages. Il prit donc certaines libertés avec l'original, dont il ne reproduisit qu'arbitrairement les couleurs, et dont il restitua aussi librement certaines parties brisées au cours des temps. Il est par conséquent précieux pour nous de pouvoir comparer l'image tracée par le peintre avec la pierre originale. Celle-ci a été transférée au Cabinet des Médailles, au moment de la vente des trésors de la Sainte-Chapelle, pendant la période révolutionnaire, selon la volonté de Louis XVI. Sous l'Empire, elle fut placée dans une monture ciselée par Delafontaine, sur l'ordre de Napoléon. Cette monture a remplacé celle où figuraient les quatre Evangélistes dont elle avait été munie au moyen âge, et qui fut anéantie au cours d'un vol, en 1804.

Sardonyx à cinq couches : brune, blanche, rousse, blanche et roux foncé. 0,310 × 0,265, sans la monture.

Bibl. : Ernest Babelon, *Le Cabinet des Antiques*, Paris, 1887, p. 1 à 8. — Voir aussi les commentaires de L. Curtius, A. Piganiol et, en dernier lieu, de J. Charbonneaux, dans *Les Mélanges Ch. Picard*, 1949, V, p. 170. — Gerda Bruns, *Der grosse Cameo von Frankreich*, dans *Mitteilungen des deutschen Archaeologischen Instituts*, 1953, et communication de Jean Babelon à la Société nationale des Antiquaires de France, janvier 1954. — Sur les dessins et peintures de Rubens, Christopher Norris, *Rubens and the great cameo*, dans *Phoenix*, Amsterdam, Jahr 3, n° 7-8, août-septembre 1948, p. 179.

Paris, Cabinet des Médailles.

389. P.-P. Rubens. *Le Grand Camée de Tibère.* Dessin exécuté d'après le camée de la Sainte Chapelle.

Plume et lavis de bistre, gouache blanche. 0,327 × 0,270. Angles arrondis. Au-dessus, à la plume et en bistre : *Gemma Regis Franciae;*

au bas : *Petri Pauli Rubenii manu.* — *Filigrane :* CC entrelacés avec une croix (Wibiral, 1).

Dessiné par Rubens pour son ami N. Fabri de Peiresc en 1622-23. — Le tableau de Rubens (toile, 1 × 0,78) également peint pour Peiresc en 1626, se trouve dans une collection privée anglaise.

Gravé sur cuivre par Paul Pontius pour la suite : *Varie figueri de Agati Antique desiniati de Peetro Paulo Rubenii.* Gravé par Lucas Vorstermans et Paulus Pontius. Repris pour illustrer le *De Re Vestiaria veterum d'Albert Rubens* (Anvers, officine Plantinienne, 1665), p. 195. — Peut-être le n° 3 de la collection van Schorel (Anvers 1774) ; dessin à la plume d'après un relief antique avec 25 figures.

Bibl. : M. Rooses, *Œuvre de Rubens,* n° 1220. — M. Rooses-Ch. Ruelens, *Correspondance de P.-P. Rubens,* III, p. 443-444. — Delen, *Catalogue,* n° 194, pl. XXXVIII. — Fr. van den Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaanse Prentkunst,* n°s 546-547. — H.-F. Bouchery-Fr. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnse Huis,* p. 113. — Chr. Norris, *Rubens and the great Cameo,* dans *Phoenix,* Amsterdam, août-sept. 1948, p. 179 et suiv.

Exp. : Amsterdam, 1933, n° 110. — Anvers, 1936, n° 35. — Anvers, 1946, n° 9. — Helsinki, 1952-1953, n° 50. — Bruxelles, 1953, n° 50.

Prov. : Coll. E. Calando, Paris (Lugt, 837). — J.-Q. van Regteren Altena, Amsterdam.

Anvers, Cabinet des Estampes.

390. Gravure par Paul Pontius, d'après un dessin de Rubens, du camée de Tibère.

Dans Albertus Rubens. *De Re vestiaria veterum, praecipue de lato clavo libri duo.* Antverpiae, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1665. In-4°.

Ouvrage d'archéologie classique écrit par le fils de P.-P. Rubens.

Paris, Bibliothèque nationale.

V. *LES DESSINS EXÉCUTÉS PAR ERASME QUELLIN D'APRÈS LES INDICATIONS DE RUBENS POUR LES MORETUS*

391. Erasme Quellin. Dessin exécuté d'après les indications de Rubens, pour le frontispice de : Matthieu de Morgues. *Diverses Pièces pour la Défense de la Reyne Mère du Roy tres-chrestien Louys XIII* [Anvers, Imprimerie Plantinienne, 1637]. In-folio.

Piédestal (destiné à la gravure du titre) au-dessus duquel siège la Politique qui calme deux lions, symboles des deux personnes royales (la Reine Mère et Louis XIII), aux dissentiments desquelles l'ouvrage est consacré. Dans le haut à droite, on voit une colombe rapportant la branche d'olivier; à gauche un aigle armé de la foudre, qui va détruire un nid de reptiles. A côté du piédestal, à gauche, le Temps qui jette la Discorde dans un puits; à droite, le Temps qui retire la Vérité d'un puits. Sur le soubassement du piédestal, on voit d'un côté,

le soleil grandissant dans les nuages; de l'autre côté, le même astre dont les rayons sont arrêtés par les nuages qu'il a produits lui-même; au milieu, un dragon qui périt par les flèches de Phébus-Apollon. Autant d'emblèmes se rapportant aux calomniateurs et à l'inanité de leurs efforts pour entretenir la discorde entre Marie de Médicis et son fils Louis XIII.
Plume et lavis au bistre, crayon; rehaussé de gouache blanche. Repassé à la pointe pour la gravure. Bande de papier collé des deux côtés pour corriger le dessin. 0,283 × 0,180.

Bibl. : M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, p. 81-82; *Œuvre de P.-P. Rubens*, n° 1290. — F. van den Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaanse Prentkunst*, n° 237. — H.-F. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnse Huis*, p. 82, 143, 144, 154. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n° 38.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

392. MATTHIEU DE MORGUES. *Diverses Pièces pour la Défense de la Royne, Mère du Roy tres-chrestien Louys XIII.* 1637. In-fol.

Frontispice gravé par Corneille Galle d'après le dessin d'Erasme Quellin « inventé » par Rubens. Cuivre au Musée Plantin-Moretus.
L'ouvrage parut sans adresse d'imprimeur : Balthasar I Moretus a préféré l'anonymat à la gloire dangereuse d'apparaître ouvertement comme l'imprimeur et éditeur d'un pamphlet dirigé sinon contre le roi de France, en tout cas contre de puissants courtisans.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

393. ERASME QUELLIN. Dessin exécuté d'après les indications de Rubens, pour le frontispice de : *Luitprandi Opera.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640. In-fol.

Piédestal circulaire sur lequel sera gravé le titre et au-dessus duquel siège l'Histoire. D'une main, elle écrit dans un livre, de l'autre elle tient le flambeau de la Renommée. A ses côtés, un phénix, perché sur le globe terrestre, personnifie l'Immortalité. A droite, un palmier (=la Victoire), au sommet duquel est perché un aigle (= la Puissance); entre ses serres cet aigle tient une couronne (= le Pouvoir séculier) et dans son bec une couronne de laurier (= la Victoire); Mercure, dieu de la Paix et du Commerce, piétine les instruments de la guerre et enroule autour du tronc une chaîne, formée de médaillons des empereurs et des rois dont l'auteur a écrit l'histoire; une banderole portant (à l'envers) l'inscription *Pace et Bello* entoure également le tronc du palmier. A gauche, on voit un olivier (= la Paix) auquel sont suspendues les clefs et la tiare papales, symboles du Pouvoir spirituel; une femme attache au tronc de cet arbre une chaîne, formée des portraits en médaillon des papes dont Luitprand a écrit la biographie. Sur le soubassement du piédestal est figuré en bas-relief l'enlèvement d'Europe, symbolisant la partie du monde où vécurent les personnages dont l'auteur raconte la vie.
Plume et lavis au bistre, crayon; rehaussé de gouache.
Une bande de papier collé en haut, dans le coin droit, pour la correction du dessin. Repassé à la pointe pour la gravure. 0,282 × 0,176.

Signé en bas à droite : *E. Quellinius delin,* mais exécuté d'après les indications de Rubens (voir signatures du titre gravé).

Bibl. : M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus,* p. 84; *Œuvre de P.-P. Rubens,* n° 1284; *Titres et portraits,* n° 12. — Fr. van den Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaanse Prentkunst,* n° 283. — H.-F. Bouchery-Fr. van den Wijngaert, *P.-P. Rubens en het Plantijnse Huis,* p. 108, 146. — Fr. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus,* n° 40-41.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

394. LUITPRAND. *Opera quae extant. Chronica et adversaria nunc primum in lucem exeunt P. Hieronymi de la Higuera societ. Jesu, presbyteri, D. Laurentiii Ramirez de Prado consiliarii regii notis illustrata.* Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640. In-fol.

Frontispice gravé par Corneille Galle II, d'après le dessin d'E. Quellin, « inventé » par Rubens, et signé *E. Quellinus delineavit. Pet. Paul. Rubenius invenit. Corn. Galleus iunior sculpsit.* Cuivre original au Musée Plantin-Moretus.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

RUBENS ET ANVERS

Rubens est né en 1577. *On ne peut dire avec certitude que ce soit à Anvers; ses parents étaient certes, tous deux, d'origine anversoise, mais ils avaient quitté cette ville en* 1568 *et s'étaient établis à Cologne afin d'éviter les poursuites qu'eussent risqué de leur valoir leurs sympathies protestantes. Puis ils s'installèrent à Siegen, à* 80 *km. au sud de Cologne, dans des circonstances dramatiques, mais la mère de Rubens, Marie Pypelincx, s'est rendue entre temps, quelquefois, en son Brabant natal. Si bien que, malgré de nombreux travaux dont les plus récents paraissent conclure en faveur de la « thèse anversoise », il est impossible de dire si Rubens est né à Anvers ou non. Question d'importance secondaire d'ailleurs, car il est certain, en tout cas, que Rubens était d'origine anversoise et qu'il dut sa première formation artistique à Anvers. En outre, il résida dans cette ville durant la plus grande partie de sa vie : Anvers et Rubens, ces mots sont bien liés indissolublement.*

Tobie Verhaecht, Adam van Noort et Otto Venius furent dans cette ville ses maîtres successifs. Il s'y fit inscrire en 1558 *comme membre de la gilde de Saint-Luc. De même que beaucoup d'artistes et de savants de ce temps-là, il partit ensuite pour l'Italie* (1600), *où il resta pendant huit ans. Il revint à Anvers en* 1608, *à la nouvelle d'une grave maladie de sa mère. Mais il arriva trop tard; celle-ci venait de mourir. Malgré la promesse qu'il avait faite à son protec-*

teur, le duc de Mantoue, de revenir en Italie, il s'établit définitivement à Anvers.

Il épousa, en 1608, Isabella Brant et devint peintre de la cour des archiducs Albert et Isabelle. Une année plus tard, il acquit une propriété, où il installa son atelier et sa demeure, la Maison de Rubens, que des milliers de personnes ont visitée depuis 1946, année de l'inauguration du Musée.

Cette admirable demeure a été le témoin muet du bonheur et de la détresse de Rubens. Il dut y avoir là une joyeuse atmosphère de fête lorsque son fils Nicolas y naquit en 1618. Mais aussi une grande tristesse et un abattement profond durent y régner lorsque sa femme, Isabella Brant, y mourut en 1626, très probablement de la peste qui faisait en ce temps-là de si considérables ravages dans la ville. Cette mort paraît avoir été une épreuve fort pénible pour Rubens, et il semble bien qu'il s'absenta un certain temps pendant son deuil. Quatre ans plus tard, en décembre 1630, il épousa, à l'âge de cinquante-trois ans, la très jolie Hélène Fourment qui en avait seize. Son éblouissante beauté nous est connue par les nombreux portraits que son mari peignit d'elle. Les voyageurs qui fréquentaient la maison de Rubens parlent en termes enthousiastes des richesses artistiques que le grand artiste y avait amassées. Golnitzius de Dantzig, secrétaire du Roi Christian IV de Danemark, qui visita la propriété vers 1625, avoue que sa plume ne peut décrire les sculptures, les pièces d'orfèvrerie et les peintures que l'on trouvait là : Rubens possédait en effet de somptueuses collections et des tableaux admirables. Il n'est donc point surprenant que l'archiduchesse Isabelle, la reine-mère de France, Marie de Médicis, le duc de Buckingham, le maréchal Spinola et tant d'autres personnalités de l'époque, aient tenu à venir contempler de près la merveilleuse résidence du peintre.

C'est là aussi — et ceci est plus important encore pour nous — que furent conçus et exécutés les admirables panneaux et toiles qui font maintenant, dans le monde entier, l'orgueil de tant d'églises et de musées.

La municipalité d'Anvers fut des premières à passer des commandes à Rubens, après son retour d'Italie. Vers 1610, il peignait L'Adoration des Mages *pour l'ornementation de la « Statenkamer », à l'Hôtel de Ville. L'œuvre n'y resta pas longtemps : elle fut offerte quelques années plus tard, par la ville, au duc d'Oliva. De ce fait, ce tableau fut transporté en Espagne, où il est exposé actuellement au Musée du Prado.*

Jusqu'en 1634-1635, Rubens ne reçut plus aucune commande

importante de l'administration communale. A ce moment, le cardinal-infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas où il représentait son frère, le roi d'Espagne Philippe IV, fit sa joyeuse entrée à Anvers, et Rubens fut chargé d'exécuter les projets des arcs de triomphe.

Heureusement, les églises, monastères, confréries et surtout les particuliers anversois le chargèrent de travaux importants. La Glorification du Saint-Sacrement *et* l'Adoration des Bergers *à l'église Saint-Paul datent probablement de* 1609. *Œuvre plus importante de la même période* (1610) *: le triptyque* l'Erection de la croix, *peint pour l'ancienne église Sainte-Walburge, qui se trouve actuellement dans le transept nord de l'église Notre-Dame d'Anvers. Dans ces trois tableaux, Rubens se souvient des maîtres dont il a admiré les œuvres en Italie. L'influence italienne s'affaiblit dans la* Descente de croix, *exposé au transept sud de la même église, qui date de* 1611-1612. *La personnalité de Rubens s'y affirme davantage dans les formes et les couleurs. L'œuvre fut commandée par la confrérie des Arquebusiers, le doyen, le bourgmestre d'Anvers, Nicolas Rockox* (1560-1640), *étant un ami du peintre. Ce mécène averti, qui s'intéressait tout comme Rubens à l'archéologie et à la numismatique, lui commanda des œuvres destinées à être exposées à l'église des Récollets :* l'Incrédulité de saint Thomas (1613-1616), *avec de très beaux portraits du donateur et de sa femme, Adriana Perez, sur les panneaux latéraux, et le célèbre* Coup de Lance (*achevé en* 1620). *A la suite d'une commande de Gaspar Charles, membre d'une importante famille noble anversoise, Rubens peignit pour la même église* La Dernière Communion de saint François (1619), *une de ses œuvres les plus émouvantes. Eugène Fromentin conclut la description enthousiaste qu'il fit de ce tableau par ces mots très significatifs : « Je vous jure que c'est inexprimablement beau ! » Le couvent des Récollets n'existe plus et les trois tableaux du maître qui s'y trouvaient resplendissent maintenant dans l'impressionnante salle Rubens du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Pour l'église des Dominicains, actuellement église Saint-Paul, mentionnée déjà plus haut, le maître a encore peint* la Flagellation *dont l'esquisse, appartenant au Musée de Gand, est exposée ici* (n° 400). *Rappelons également que Rubens était l'ami du Dominicain Michel Ophovius* (1571-1637) *qui devint évêque de Bois-le-Duc et qui fut également, à ce qu'on suppose parfois, son confesseur. Un dessin représentant le portrait du moine, est exposé ici* (n° 421). *Les commandes les plus importantes qui lui furent faites à Anvers viennent pourtant des Jésuites. Certes, on a démontré depuis longtemps que Rubens ne fut pas l'architecte de l'église des Jésuites, comme le voulait une vieille tradition populaire. Mais quel-*

ques dessins, conservés à l'Albertina de Vienne et aux Archives de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers, prouvent qu'il a fait des esquisses pour l'ornementation sculptée de cette église. En outre, Thibaut de Maisières a souligné, dans l'une de ses dernières publications, la parenté de style qui existe entre la partie de la tour située au-dessus de la balustrade et le portique de la cour intérieure de la Maison de Rubens. Constatation qui permet de penser que le maître participa, dans une certaine mesure, à la conception définitive de cette tour — l'une des plus belles de la période baroque. Nous sommes mieux documentés sur la commande de tableaux qui lui fut faite pour l'église des Jésuites. Rubens peignit d'abord deux grands tableaux d'autel qui furent alternativement exposés au maître-autel : Les Miracles de saint Ignace *et* Les Miracles de saint François-Xavier (1619-1620). *Ces œuvres furent achetées par l'Impératrice Marie-Thérèse pour les collections viennoises, après la suppression de l'Ordre des Jésuites dans les Pays-Bas méridionaux. Au mois de mars* 1620, *Rubens signa un contrat avec le supérieur des Jésuites à Anvers, par lequel il s'engageait à exécuter, avec l'aide de ses élèves et de ses assistants (parmi lesquels Van Dyck est nommé explicitement) trente-six plafonds dont le peintre devait faire approuver préalablement les esquisses. Malheureusement, ces peintures ont disparu dans l'incendie qui ravagea cette église en* 1718. *Mais bon nombre d'esquisses en existent encore à présent, dont quelques-unes sont exposées ici* (n°s 408-410).

Rubens exécuta, pour l'église de l'abbaye Saint-Michel — qui a été fortement endommagée par les hostilités de 1830 *et démolie en* 1833 *— un de ses tableaux les plus somptueux,* l'Adoration des rois mages (1624), *qui se trouve à présent au Musée royal des Beaux-Arts : œuvre d'un éblouissement de couleurs et d'une maîtrise d'exécution qu'on pourrait facilement appeler surprenants. C'est dans la même église que son mariage avec Isabella Brant avait été célébré et que lui et sa femme avaient fait ériger au-dessus du tombeau de sa mère une œuvre peinte en Italie* (1607-1608) : La Vierge honorée par les saints. *Cette toile est aujourd'hui l'une des plus belles pièces du Musée de Grenoble. Une année plus tard, en* 1611, *son frère Philippe, auquel il était intimement lié, fut enterré dans cette même église.*

Pour l'église des Carmes déchaussés, Rubens peignit la Sainte Thérèse priant pour la rédemption des âmes du Purgatoire, *actuellement au Musée des Beaux-Arts et dont l'esquisse, appartenant au Musée de Lierre, est exposée ici* (n° 407).

Il est impossible d'énumérer toutes les œuvres que Rubens exécuta pour les églises anversoises. Une exception doit cependant

être faite pour La Vierge entourée de saints (1628), *peinte pour l'église des Augustins, où elle embellit encore le maître-autel. De cette œuvre capitale du maître, Sir Josuah Reynolds écrivait en* 1781 : « *J'ai été tellement ému par la splendeur du coloris qu'il me semble ne jamais avoir vu dans l'art s'étaler tant de puissance.* »

Il convient de porter une attention spéciale aux relations amicales qui existaient entre Rubens et Balthasar Moretus. Une lettre de l'imprimeur à Philippe Rubens prouve l'amitié qui les liait déjà à l'école : « *J'ai connu votre frère depuis son enfance et je l'aimais de son excellent et doux caractère* ». *Le rôle que joua Rubens comme illustrateur pour la célèbre Officina Plantiniana, dont Balthasar Moretus était le chef, est traité dans une autre section du catalogue* (p. 220 et suiv.). *Nous nous contenterons de rappeler ici que Rubens a peint de nombreux tableaux à la demande de son ami et afin d'orner sa maison. La plupart de ces tableaux furent exécutés par des élèves et assistants de Rubens, mais quelques panneaux qui peuvent être considérés comme provenant du maître sont exposés ici* (n°s 395-8).

Il est à souhaiter qu'une étude spéciale soit consacrée un jour aux projets de Rubens pour des sculptures, des pièces d'orfèvrerie et des tapisseries. Il suffira de rappeler ici qu'il a fait entre autres une esquisse pour une statue de saint Norbert que le sculpteur anversois Hans van Mildert, un de ses amis, réalisa pour le maître-autel de l'abbaye Saint-Michel. Des statuettes ont été taillées en ivoire par van Opstal, Jörg Petel et Luc Fayd'herbe, d'après des dessins de Rubens. Fayd'herbe a même travaillé pendant plus de trois ans à l'atelier de Rubens, et il est plus que probable qu'il y sculpta des œuvres pour l'ornementation de la maison et du jardin de son maître. Celui-ci fit aussi des projets pour des pièces d'orfèvrerie — par exemple pour un bassin en argent destiné à Charles Ier et ciselé par Théodore Rogiers, orfèvre anversois. Des cartons pour tapisserie nous sont également connus, qu'il réalisa, par exemple pour Daniel Fourment, père de sa deuxième femme. On trouvera exposés ici quelques exemples de cette forme de l'activité du grand maître (n°s 403, 406).

Le 30 *mai* 1640, *Rubens mourait dans sa propre demeure. L'abbé de Saint-Germain écrivit à Balthasar Moretus, lorsqu'il apprit la nouvelle du décès, que le peintre était allé voir au ciel les modèles vivants de ses tableaux. Dans l'inventaire de succession dressé après son décès, plus de trois cents œuvres sont mentionnées dont à peu près la moitié peintes par lui-même ou par ses collaborateurs. Les autres œuvres étaient des tableaux de primitifs flamands, de maîtres italiens et de contemporains flamands et hollandais. En outre, dix*

statuettes en ivoire et une importante collection de bijoux et objets précieux y sont mentionnés. Nous sommes heureux de pouvoir en exposer quelques-uns ici (n°s 423-5).

Quelques jours avant sa mort, Rubens avait exprimé le désir de voir une chapelle érigée dans l'église paroissiale de Saint-Jacques, où lui-même et ses descendants seraient enterrés. Sur l'autel devait être dressée une Notre-Dame tenant l'Enfant Jésus sur le bras, accompagnée de plusieurs saints. *Ce tableau, peint pendant les dernières années de sa vie, orne toujours, dans cette église, la chapelle de Rubens. C'est une des plus belles et des plus intéressantes créations du maître.*

Pour mieux comprendre et apprécier Rubens, il faut le situer dans son milieu anversois. Il faut avoir visité sa maison, avoir admiré ses œuvres au Musée Plantin et au Musée des Beaux-Arts, avoir fait aussi le pèlerinage dans ces vieilles églises qui conservent encore jalousement les tableaux qu'il a peints pour elles, et avoir senti l'atmosphère de la ville. Fromentin l'a très bien compris, quand il écrit : « Beaucoup de gens disent Anvers; *mais beaucoup disent aussi* la patrie de Rubens, *et cette manière de dire exprime encore plus exactement toutes les choses qui font la magie du lieu : une grande ville, une grande destinée personnelle, une école fameuse, des tableaux ultra-célèbres. Tout cela s'impose et l'imagination s'anime un peu plus que d'habitude quand, au milieu de la* Place verte, *on aperçoit la statue de Rubens et, plus loin, la vieille basilique où sont conservés les triptyques qui, humainement parlant, l'ont consacrée. La statue n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est lui, chez lui. Sous la figure d'un homme qui ne fut qu'un peintre, avec les seuls attributs d'un peintre, en toute vérité elle personnifie l'unique royauté flamande qui n'ait été contestée ni menacée, et qui, certainement, ne le sera jamais. »*

F. BAUDOUIN.

I. *TABLEAUX*

395. *Portrait de Christophe Plantin.*

Le typographe est représenté en buste de trois quarts, en habit noir, avec un col tuyauté de toile blanche; d'une main il tient un livre, de l'autre un compas, — le célèbre compas plantinien.

Peint entre 1612 et 1616 pour le prix de 14 florins 8 écus. — Rubens a pris pour modèle de ce tableau un portrait de l'imprimeur par un artiste anonyme du XVIe siècle, qui se trouve encore actuellement au Musée Plantin-Moretus (dans un coin de ce panneau on lit « A° 1584, aetatis 64 »).

Bois. 0,659 × 0,507.

Bibl. : Bouchery-Fr. van den Wijngaert, p. 21 et suiv.

Reproduction, pl. 12. *Anvers, Musée Plantin-Moretus.*

396. *Portrait de Jeanne Rivière, femme de Christophe Plantin* (1521 ?-1596).

Jeanne Rivière est représentée à mi-corps de trois quarts; elle porte un bonnet de toile blanche, une robe noire, un col tuyauté. — Peint entre 1630-1636, pour 24 florins, Rubens a probablement pris comme modèle le portrait de Jeanne Rivière se trouvant sur le volet du triptyque attribué à Jacques de Backer (1560-1591) ou à Crispin van den Broeck (1521-1591) qui décore le tombeau de Christophe Plantin à l'église Notre-Dame d'Anvers.
Bois. 0,646 × 0,501.

Bibl. : **Bouchery-van den Wijngaert, p. 29 et suiv.**

Reproduction, pl. 12. *Anvers, Musée Plantin-Moretus.*

397. *Sénèque mourant.*

Rubens avait une grande admiration pour Sénèque. Nous savons qu'il avait rapporté d'Italie un buste, qu'on croyait représenter le célèbre philosophe latin, mais que l'archéologie moderne identifie avec Philotas de Cos. C'est probablement le même buste que la société « Les Amis de la Maison de Rubens » a offert en 1951 à ce Musée anversois.
On reconnaît le buste sur le tableau *les Quatre Philosophes* conservé au Palais Pitti à Florence; on y voit aussi Juste Lipse, le grand humaniste de Louvain, qui publia les œuvres de Sénèque, ses élèves Jan van de Wouwer (Woverius) et Philippe Rubens, le frère du peintre, ainsi que Rubens lui-même. Sur ce tableau, les personnages sont réunis, pour ainsi dire, sous le signe de Sénèque.
Plusieurs dessins de Rubens représentent ce même buste, par exemple quatre dessins du British Museum à Londres et un dessin de la collection Lehmann à New-York.
La gravure de Corneille I Galle dans *Justus Lipsius, L. Annaei Senecae philosophi opera omnia,* Anvers 1615, a été faite, — l'éditeur, Balthasar Moretus, l'atteste lui-même dans son « Avis au Lecteur », — d'après le buste de Sénèque de la collection de Rubens. J. Held (*Rubens in America,* n° 111) se trompe quand il suppose que cette gravure aurait été faite d'après le dessin de Londres (Hind, n° 54), qui représente le philosophe vu de face, avec le lin transparent qui lui tombe sur l'épaule. Le dessin de Londres peut davantage être mis en rapport avec notre tableau et avec la petite gravure de Lucas I Vorsterman, qui porte la mention « Pet. Paul Rubens pinxit ».
Ce tableau *Sénèque mourant* est mentionné dans le Grand Livre de 1610-1618 de l'officine plantinienne; il fut payé à Rubens 14 florins 8 écus. Il s'y trouvait encore en 1658, mais il a dû la quitter à un certain moment, car il reparaît dans un catalogue de vente de la veuve Verdussen à Anvers en 1777. En 1923 il a été acheté par le Musée Plantin-Moretus et est ainsi rentré dans la collection pour laquelle il avait été peint.
Bois. 0,65 × 0,50.

Bibl. : M. Rooses, *Œuvre,* IV, 813. — A. Hind, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the departm. of prints and drawings in the British Museum,* II, 1923, p. 22. — Bouchery-Fr. van den Wijngaert, p. 25-27 [avec reproduction d'une notice intéressante de L. Burchard].

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

398. *Le Mage d'Ethiopie.*

Ce tableau fut peint pour Balthasar I Moretus. On sait que dans la famille du célèbre imprimeur, la coutume existait de donner à ses premiers fils les noms des trois rois mages (Balthasar, Melchior et Gaspar). Dans un grand livre de l'imprimerie plantinienne (1624-1655) nous trouvons parmi les sommes dues à Rubens : « Pour cincq figures sur paneel, à scavoir N. Dame avec l'Enfant Jésus, saint Gaspar, saint Melchior et *saint Balthasar,* pour compte de Balthasar Moretus à trente florins la pièce vall. 150 ».
Ces tableaux sont encore mentionnés dans un inventaire de Balthasar II Moretus en 1658. Plus tard ils ont dû quitter la maison plantinienne, car ils paraissent en 1781 dans le catalogue de vente d'une collection anversoise. Jusqu'en 1881 les trois tableaux des rois ont suivi le même sort. Actuellement le « Roi grec » appartient au Stettenheim Trust à New-York; le « Roi assyrien » à la collection Chester Dale (en prêt à la National Gallery à Washington). Pendant la dernière guerre le « Roi Mage » se trouvait dans la collection de Hermann Goering.
Les personnages représentés sur ces trois tableaux se retrouvent dans « L'Adoration des Mages » de l'église Saint-Jean à Malines (1617-1622). C'est probablement à cette époque que remonte aussi la commande des tableaux passée par Balthasar I Moretus.
Les traits du roi d'Ethiopie sont ceux de Mulay Ahmad, le fils de Mulay Hasan, le roi de Tunis. Ce tableau de Rubens est une copie assez libre du portrait de ce prince berbère par Jean Cornelis Vermeyen (1500-1559). A sa mort cette copie se trouvait encore dans la maison du grand peintre anversois. Elle appartient maintenant au Museum of Fine Arts de Boston.
Bois. 0,65 × 0,50.

Bibl. : M. Rooses, *Œuvre,* I, n° 171-172. — Bouchery-Fr. van den Wijngaert, p. 41-43. — J.-A. Goris et J. Held, *Rubens in America,* n° 11. — L. Burchard, dans *Cat. of a loan exhibition of Rubens,* à la galerie Wildenstein, New-York, 1951, n° 14. — L. van Puyvelde, *Rubens,* Paris-Bruxelles, 1952, p. 111.

Reproduction, pl. 18.

Bruxelles, collection G. Dulière.
(En dépôt à Anvers, Maison de Rubens.)

II. *ESQUISSES*

399. *La Toussaint.*

Représente la communauté des saints dans les cieux, en adoration devant le mystère de la Sainte Trinité. — Cette composition se retrouve dans une gravure de Theodore Galle, illustrant le *Missale Romanum* et le *Breviarium* publiés par Balthasar I Moretus en 1614. On y note cependant des différences, car Galle a suivi un dessin de Rubens cependant des différences, car Galle a suivi, plutôt que l'esquisse elle-même, un dessin de Rubens conservé à l'Albertine de Vienne, qui s'apparente également à l'esquisse. Le Dr. L. Burchard suppose que l'esquisse est une étude prépatoire pour un tableau qui finalement n'aurait pas été exécuté (ou qui serait perdu). Plus tard Rubens aurait employé cette esquisse comme point de départ pour la gravure du

Missel et du Bréviaire. — Etant donné que la gravure date d'avant le 25 mai 1613, l'esquisse et le dessin de Vienne seraient également antérieurs à cette date.
Bois. 0,58 × 0,38.

Bibl. : L. Burchard, *Skizzen des jungen Rubens,* dans *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin,* octobre 1926-mai 1927, p. 3, n° 23. — Chr. Norris, *Burlington Magazine,* LXIII, 1933 p. 230. — Van den Wijngaert, *Inventaris,* p. 57. — H.-F. Bouchery-Fr. van den Wijngaert, p. 62, 132. — H.-G. Evers, *Rubens und sein Werk, neue Forschungen,* Bruxelles, 1943, p. 208, 219, 357. — *Cat. Boymans,* Rotterdam, *Exposition des Esquisses de Rubens,* 1953-54.

Rotterdam, Musée Boymans.

400. *La Flagellation.*

Esquisse pour le tableau de l'église Saint-Paul, l'ancienne église des Dominicains à Anvers. Fait partie d'une série de 15 tableaux, peints par différents artistes, parmi lesquels Van Dyck et Jordaens, qui représentent les 15 mystères du Rosaire.
D'après une inscription sur les volets du grand tableau d'Anvers, le tableau daterait de 1617. Plusieurs auteurs supposent qu'il aurait été peint dès 1614. D'après un document des archives de l'église Saint-Paul à Anvers, il fut payé 150 florins, et donné aux Dominicains par Louis Clarisse.
Bois. 0,37 × 0,35.

Bibl. : Rooses, *Œuvre,* n° 269. — H. Hymans, *Gazette des BeauxArts,* 1910, p. 326. — *Cat. Musée Gand,* 1938, p. 120, n° 1910. — Van Puyvelde, *The sketches of Rubens,* London, 1947, p. 70, repr. 15. — *Cat. Boymans,* Rotterdam, *Exposition des Esquisses de Rubens,* 1953-54, n° 15.

Reproduction, pl. 19.

Gand, Musée des Beaux-Arts.

401. *Le Christ invoqué pour les orphelins et les enfants pauvres.*

A gauche six administrateurs d'hospice, vêtus de toges noires, demandent au Christ son aide dans leur assistance aux enfants pauvres. Le fait que l'esquisse provienne de l'hospice des orphelins du Marché aux Chevaux à Anvers, nous fait supposer que c'est là le sujet de l'esquisse à laquelle on donne généralement pour titres : *Le Christ invoqué pour les familles pauvres.* On peut se demander si la femme qui est à côté du Christ ne représente pas la Charité : elle porte deux enfants sur les bras et montre un troisième qui se trouve debout. L'esquisse est mentionnée dans un inventaire de Frans Quirynssen, qui devint régent de l'hospice des orphelins en 1679, comme étant de Van Dyck. D'après E. Geudens (*Het Antwerpsch Knechtjeshuis,* Anvers, 1895, p. 107), elle aurait servi de projet pour un bas-relief qui a dû exister à l'hospice, ou en serait une copie. Malheureusement les comptes de l'hospice manquent entre 1585 et 1655.
A en juger d'après le style, l'esquisse peut être datée des années 1615-1618 environ.
Bois. 0,27 × 0,41.

Bibl. : Rooses, *Œuvre,* II, p. 209. — *Cat. Musée Anvers,* 1948, n° 710. — *Cat. Boymans,* Rotterdam, *Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 21.

Anvers, Musée royal des Beaux Arts.

402. *Le Martyre de saint Adrien.*

Adrien, officier de l'armée romaine, fut martyrisé à Nicomédie, chef-lieu de la province de Bithynie (au Nord-Ouest de l'Asie mineure), parce qu'il avait refusé de rendre hommage aux dieux païens. Le bourreau a déjà coupé les mains du soldat. La scène se passe devant un temple d'Apollon, dont on distigue la statue. Dans cette esquisse, Rubens a scrupuleusement suivi la version de la *Légende dorée.* Le Dr. L. Burchard a démontré que cette esquisse est une étude préparatoire pour un grand tableau, qui a malheureusement disparu. Ce tableau nous est connu par une copie, qui se trouvait au Musée de Douai, mais qui, elle aussi, a disparu au cours de la guerre 1914-1918. Une autre copie, peut-être identique à celle qui avait disparu du Musée de Douai se trouvait en 1931 chez un antiquaire anversois.
Cette esquisse est peut-être la même que celle signalée dans l'inventaire de Jacob Horemans à Anvers en 1678. Elle serait antérieure à 1620.
Bois. 0,32 × 0,40.

Bibl. : Cat. Boymans, Rotterdam, *Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 22.

Coll. Leroux.

403. *La Mort de l'empereur Constantin.*

Constantin fut surpris par la mort le 22 mai 337 à Ancyrona, faubourg de Nicomédie. L'esquisse exposée ici représente le moment où l'empereur divise son empire entre ses trois fils. Elle semble avoir été le modèle de l'une des 12 tapisseries de *l'Histoire de l'empereur Constantin.* Sur la tapisserie deux personnages ont été ajoutés, qu'on ne voit pas sur l'esquisse. Primitivement d'ailleurs, la série ne devait pas comprendre *La Mort de Constantin.* Au lieu de celle-ci, on avait songé à un *Triomphe de Rome* dont l'esquisse se trouve au Mauritshuis à La Haye.
Rubens a peint cette série d'esquisses pour les tapisseries de *L'Histoire de Constantin* sur commande de Louis XIII, vers 1622-1623.

Bibl. : Cat. Boymans, Rotterdam, *Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 40.

Coll. Dr Kuss.

404. *Mars et Vénus.*

Mars part pour la guerre, Vénus le conduit. Dans le fond quelques guerriers.
D'après le Dr Burchard, cette esquisse serait le projet d'une partie d'un grand tableau, dans lequel Rubens aurait peint les personnages et Paul de Vos les armes et les armures. Ce grand tableau a disparu, ou n'a jamais été exécuté. L'esquisse doit dater, d'après son style, des années 1625-1630. — L. van Puyvelde de son côté, suppose que l'esquisse a été faite pour un des tableaux de la série de la vie d'Henri IV.
Bois. 0,355 × 0,238.

Bibl. : Cat. Boymans, Rotterdam, *Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 71.

Coll. Salavin.

405. *Marque d'imprimerie de Jean van Meurs.*

La devise de Jean van Meurs était « Noctu incubando diuque » (Couvant jour et nuit). C'était une interprétation de l'enseigne de sa maison

« De vette Hinne » (La poule grasse). Au milieu de l'esquisse on voit la poule couvant ses œufs. A gauche, Minerve et le hibou représentent la nuit. A droite, Mercure et le Coq, symboles du jour. En bas : une trompette et le caducée, symboles de la Renommée et du Commerce. En haut, une lampe brûlant : la lumière répandue par la presse. Jean van Meurs fut de 1618 à 1629 l'associé de Balthasar I Moretus. C'est de cette période que doit dater cette esquisse qui se trouve encore à l'ancienne officine plantinienne. — Dans le Grand Livre, pour les années 1624-1655, de cette maison, nous lisons que Rubens avait reçu « pour le compte de la peinture de Jean van Meurs cincquante florins ».
Bois. 0,190 × 0,205.

Bibl. : Rooses, *Œuvre,* n° 1314. — Rooses-Sabbe, *Cat. Musée Plantin-Moretus,* 1927, p. 15, n° 10. — Bouchery-Fr. van den Wijngaert, *passim.* — *Cat. Boymans, Rotterdam, Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 58.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

406. *La Mort d'Achille.*

Achille, qui n'était vulnérable qu'au talon, est mortellement touché par la flèche que Pâris, aidé d'Apollon, lui a décochée. A droite, le prêtre Calchas tend son bras avec effroi vers Achille, qui est soutenu par un homme. Antilochus, l'ami d'Achille, regarde, furieux, vers la porte. Le panneau fait partie d'une série de huit esquisses pour des tapisseries de l'*Histoire d'Achille.* Elles auraient été peintes vers 1630 pour le beau-père de Rubens, Daniel Fourment, qui dirigeait une manufacture de tapisseries. Une plus grande esquisse (modello) se trouve dans la collection du Comte Seilern à Londres.
Bois. 0,440 × 0,445.

Bibl. : Rooses, *Œuvre,* n° 557 *bis*-564 *bis.* — M. Crick-Kuntziger, *La Tenture d'Achille d'après Rubens et les tapisseries Jean et Jacques Raes,* dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire,* 3e série, VI, 1934, p. 2-12 et 70-71. — L. van Puyvelde, *The sketches of Rubens,* 1947, p. 36-38. — *Cat. Musée Boymans,* Rotterdam, *Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 69.

Rotterdam, Musée Boymans.

407. *Sainte Thérèse priant pour les âmes du Purgatoire.*

La sainte est à genoux devant le Christ et demande la délivrance des âmes du Purgatoire et plus spécialement celle de Bernardin de Mendoza, fondateur du Couvent des Thérésiens à Valladolid. — Esquisse pour le grand tableau, exécuté par Rubens en collaboration avec des élèves, pour la chapelle de Sainte-Thérèse dans l'église des Carmes déchaussés à Anvers. Ce tableau se trouve maintenant au Musée royal des Beaux-Arts à Anvers, n° 299. Cette église date de 1627, mais il est probable que la commande fut passée à Rubens quelques années plus tard. L'esquisse et le tableau doivent dater de 1630-1633 environ.

Bibl. : Rooses, *Œuvre,* p. 353. — H. Hymans, dans *Gazette des Beaux-Arts,* 1893, I, p. 78-79. — Rooses, dans *Bulletin Rubens,* V, 1897-1910, p. 175. — Burchard, *Catalogue of a loan exhibition of works by Peter Paul Rubens,* London, 1950, n° 5, p. 6-7. — *Cat. Boymans,* Rotterdam, *Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 84.

Lierre, Musée Wuyts-van Campen et Baron Caroly.

408. *L'Erection de la Croix.*

La Croix traverse la composition en diagonale; le corps lumineux du Christ se détache sur un ciel orageux ; trois hommes dressent la Croix, on ne voit que la tête et les mains d'un quatrième qui pousse une échelle.

Esquisse pour un des tableaux de la décoration des plafonds de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers. D'après cette esquisse, le tableau avait la forme d'un rectangle. Gravé par I. Punt en 1740. D'après un contrat passé par Rubens le 29 mars 1620 avec le R.P. Jacques Tirenus, supérieur de la Maison des Profès de la Société de Jésus à Anvers, Rubens devait fournir avant la fin de l'année 39 tableaux ayant chacun en moyenne 2 m 10 sur 2 m 80. « Il était tenu d'en faire en petit et de sa propre main les dessins qu'il ferait exécuter et achever en grand par van Dyck et quelques autres de ses élèves, promettant d'agir en cette affaire en honneur et conscience, de telle sorte qu'il achèverait de sa main ce qui serait trouvé défectueux. » Les épisodes devaient être empruntés à l'Ancien Testament, répondant à des épisodes de l'Evangile dont ils étaient l'annonce symbolique. A ce plafond correspondait la scène de l'Ancien Testament : Le Sacrifice d'Abraham (du Louvre) préfigurant le Christ mourant sur la croix pour son peuple. Le 18 juillet 1718, toute cette décoration fut détruite par un incendie provoqué par la foudre. Jacob de Witt, peintre hollandais, en avait fait des copies en 1711 et 1712 qui ont été gravées. Le tableau définitif se voit dans une peinture de von Ehrenberg, au Musée de Bruxelles, qui représente l'intérieur de l'Eglise des Jésuites, en 1667.

Dans l'*Erection de la Croix* et dans plusieurs des esquisses de cet ensemble, Rubens s'est inspiré de la décoration de Tintoret à la Scuola di San Rocco, à Venise.

Bois. 0,33 × 0,38.

Bibl. : **I. Smith, *Catalogue raisonné*, n° 290, sous le nom de *The Lowering of the Cross* [l'Abaissement de la Croix] avec des mesures inexactes (1 pied 3 p., sur 1 pied 8 p.) (0,38 × 0,46). — M. Rooses, *Œuvre de Rubens*, 1886, n° 10 et 10 *bis*. — Emile Michel, *Rubens*, 1900, p. 218. — R. Oldenbourg, *Rubens*, dans la coll. *Klassiker der Kunst*, 1921, p. 213. — Ed. Michel, *La Peinture au Musée du Louvre, Ec. flamande*, p. 55, pl. 61 (*L'Illustration*). — Ch. Sterling, *Catalogue de l'Exposition "Rubens et son temps"*, Paris, 1936, p. 121, n° 64. — *Catalogue de l'Exposition "Les Esquisses de Rubens"*, à Bruxelles, 1937, p. 72, n° 67, pl. XI.**

Exp. : ***Rubens et son temps*, Musée de l'Orangerie, 1936, catalogue par Ch. Sterling, n° 64, p. 121. — *Les esquisses de Rubens*, août-septembre 1937, n° 67, p. 72, Bruxelles.**

Paris, Musée du Louvre.

409. *Le Couronnement de la Vierge.*

La Vierge vêtue de draperies blanches et bleues, au milieu des nuages, est couronnée par Dieu le Père et Dieu le Fils. La colombe, personnifiant le Saint-Esprit, s'aperçoit dans un halo de lumière. Aux pieds de la Vierge, deux têtes d'anges qui ne figurent pas dans la gravure. Gravé par Ch. Jegher.

Bois. 0,38 × 0,48.

Prov. : **Donation La Caze, 1869.**

Bibl. : **Max Rooses, 1886, I, p. 31, n° 18 *bis*. — Emile Michel, 1900, p. 219.**

Paris, Musée du Louvre.

410. ***Abraham et Melchisédech.***

Melchisédech, enveloppé de draperies, reçoit des mains d'Abraham les pains consacrés. Un soldat brandissant un drapeau se tient derrière Abraham. Sur l'extrême droite, l'on voit deux hommes dont l'un tient un panier ; à son côté, un enfant se détache sur le fond du manteau de Melchisédech.

A cette esquisse devait correspondre la Cène. Gravé par I. Punt et J.-J. Preisler.

Bois. 0,48 × 0,64.

Bibl. : **Max Rooses, 1886, I, p. 25, n° 7 *bis.* — Emile Michel, p. 219. — Edouard Michel, *La peinture au Musée du Louvre, Ec. flamande,* II, p. 55, pl. LXII.**

Paris, Musée du Louvre.

411. Esquisse pour un frontispice.

Apollon place sa lyre sur l'autel qui se trouve au milieu. A gauche une muse, qui veille le berceau d'Hésiode, « à la douce voix ». Des abeilles déposent du miel dans la bouche de l'enfant. Entre un palmier et un laurier, un écusson vide. Dans le fond, le mont Hélicon. — Cette esquisse a servi de modèle à Corneille Galle, pour graver le frontispice du livre de *M. C. Sarbievius, Lyricorum Libri IV,* publiée en 1632 à l'officine plantinienne. L'esquisse est en somme une illustration allégorique du texte de la dédicace du livre adressé au pape Urbain VIII. Celui-ci était membre de la famille des Barberini, qui portait dans son blason trois abeilles. Les armes, que Rubens n'avait pas représentées sur l'esquisse, apparaissent dans la gravure. Dans la dédicace l'auteur fait souvent allusion à ces abeilles.

C'est exceptionnellement, — comme pour ce frontispice et pour la marque de l'imprimerie de Jean Meurs, — que Rubens a peint des esquisses pour des illustrations de livres.

Bois. 0,175 × 0,138.

Bibl. : **M. Rooses, *Œuvre,* V, n° 1302. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 81-115. — *Cat. Boymans,* Rotterdam, *Exposition des esquisses de Rubens,* 1953-1954, n° 82.**

Reproduction sur la couverture. *Anvers, Musée Plantin-Moretus.*

412. Frontispice gravé par Corneille Galle d'après l'esquisse de Rubens.

A d'abord servi pour : Mathias Casimir Sarbievus, *Lyricum* (Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1632). — Employé en 1637 avec titre et adresse changés, pour Stefanus Simoninus, *Silvae Urbanianae seu gesta Urbani VIII* (Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1637). — Cuivre dans ce dernier état au Musée Plantin-Moretus.

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

III. *DESSINS*

413. ***Torse du Belvédère.***

Dessin fait par Rubens pendant son séjour en Italie, d'après la statue antique qui se trouvait au jardin du Belvédère du Palais du Vatican et qui est maintenant au Louvre. L'inscription : « Di Vandick a beluedere (di S. Pietro di Roma) » a été ajoutée plus tard, probablement au XVIII[e] siècle. En 1927 le dessin a été restitué à Rubens par le Dr. L. Burchard, qui a attiré l'attention sur le fait que parmi les

dessins que Willem Paneels a faits dans l'atelier de Rubens d'après des œuvres du maître, se trouve une copie exacte du dessin exposé ici. On retrouve ce torse dans la figure d'Hercule du tableau *Hercule et Omphale,* qui date également de l'époque italienne, aujourd'hui au Louvre (Ch. Sterling et L. Burchard, dans *L'Amour de l'art,* XVIII (1937), p. 285-295).
Crayon noir. 0,375 × 0,269. *Anvers, Maison de Rubens.*

414. *Histoire de Proserpine.*

Ce dessin, qui date du séjour de Rubens en Italie (1600-1608) représente le côté face et le côté droit du sarcophage Altemps-Mazzarini-Respigliosi, actuellement aux Offices à Florence. Le Dr. L. Burchard, à qui nous devons cette information, a fait remarquer que sur le sarcophage, « Cérès sur le char des dragons » se trouve à gauche et « L'enlèvement de Proserpine » à droite. Rubens a changé la succession des scènes pour les mettre dans l'ordre chronologique.
L'attribution de ce dessin à Rubens est basé sur la comparaison avec d'autres dessins de la période italienne du peintre, dont le plus remarquable est celui exécuté d'après le camée de Claude et Agrippine, (Babelon, *Cabinet des Médailles,* Paris, *Camées* XXX 276), *au* Cabinet des Estampes à Berlin, qui porte des annotations de la main du maître.
Le dessin que nous exposons ici est plutôt un croquis fait par Rubens pour fixer dans sa mémoire les traits essentiels du sarcophage.
Rubens a repris plusieurs fois de ce dessin le motif de l'enlèvement de Proserpine. On retrouve ce motif avec des modifications, dans la merveilleuse esquisse du Petit Palais à Paris. Cette esquisse a servi pour une grande toile qui se trouvait dans la collection du duc de Malborough à Blenheim, mais qui a malheureusement été détruite dans un incendie. Rubens reprit également le même motif dans un tableau de la série des *Métamorphoses d'Ovide* (1637-1638), pour la décoration de la *Torre de la Parada,* la maison de chasse des rois d'Espagne. Ce tableau est maintenant au Prado.
Dessin à la plume. 0,090 × 0,395. *Anvers, Maison de Rubens.*

415. *La Mise au Tombeau.*

Attribué jadis à Antoine van Dyck. — Appartient vraisemblablement à la période qui suivit le retour d'Italie (1608-1610).
Plume et lavis de bistre. 0,118 × 0,197.

Bibl. : Delen, *Catalogue,* n° 187, pl. XXXIII. — H.-G. Evers, *Rubens und sein Werk,* pp. 133, 139, 141.

Exp. : Amsterdam, 1933, n° 78. — Anvers, 1936, n° 34. — Anvers, 1946, n° 4. — Helsinki, 1952-1953, n° 25. — Bruxelles, 1953, n° 25.

Prov. : Coll. C.-G.-A. Köster, Leipzig. — Gaa, Mannheim.

Reproduction, pl. 20. *Anvers, Cabinet des Estampes.*

416. *Paysage.*

Environs d'Anvers. La composition est divisée au milieu par un grand arbre. A gauche, les ruines d'un château entouré d'un fossé avec pont de pierre à deux arches. A droite, une ferme vers laquelle monte la route partant de l'avant-plan.
Dessins de la même série au British Museum, au Cabinet des Estampes de Berlin, etc.

Plume au bistre, rehaussé d'aquarelle brune, verte et bleue. 0,237 × 0,488. *Filigrane :* Cor de chasse. Au verso, à la plume et de la main de Rubens : *dits de hoeve bij de luijthagen* 1609 (la ferme près de Luythagen).

Bibl. : Delen, *Catalogue,* n° 190, pl. XXXV; *Teekeningen van Vlaamsche Meesters,* p. 97. — Reproduit dans les éditions de la *Vasary Society,* seconde série, II, 1921, pl. XIV.

Exp. : Londres, 1927, n° 568. — Anvers, 1936, n° 30. — Bruxelles, 1938-1939, n° 51. — Rotterdam, 1939, n° 48. — Anvers, 1946, n° 7.

Prov. : Coll. Sir Henry Oppenheimer, Londres.

Anvers, Cabinet des Estampes.

417. *La Dernière Communion de saint François.*

Esquisse pour la partie inférieure du tableau du Musée des Beaux-Arts d'Anvers (n° 305), peint en 1618. Attribué jadis à Antoine van Dyck.
Plume au bistre. 0,222 × 0,310.
Au verso : études pour figures de moines et cardinaux et deux esquisses de figures de femme debout (mine de plomb).

Bibl. : Delen, *Old Master Drawings,* VII, p. 32, fig. 3 et 4; *Catalogue,* n° 195, pl. XXXIX.

Exp. : Anvers, 1927, n° 34 (attribué à van Dyck). — Amsterdam, 1933, n° 86. — Anvers, 1936, n° 33. — Anvers, 1946, n° 6.

Prov. : Coll. Cl. van Cauwenberghs., Anvers.

Reproduction, pl. 21.

Anvers, Cabinet des Estampes.

418. *Tête de Henri IV.*

Etude pour la figure du roi dans le tableau *Présentation à Henri IV du portrait de Marie de Médicis* au Musée du Louvre. — Probablement dessinée d'après une sculpture.
Craie noire et blanche. 0,245 × 0,240. En bas à droite, les initiales apocryphes P.P.R.

Bibl. : Delen, *Old Master Drawings,* VII, p. 35, pl. LXI; *Catalogue,* n° 191, pl. XXXVI.

Exp. : Anvers, 1927, n° 5. — Amsterdam, 1933, n° 111. — Bruxelles, 1938-1939, n° 25. — Rotterdam, 1939, n° 41. — Anvers, 1946, n° 3. — Rotterdam, 1948-1949, n° 122. — Paris, 1949, n° 98. — Bruxelles, 1949, n° 94. — Helsinki, 1952-1953, n° 30. — Bruxelles, 1953, n° 30.

Prov. : Coll. Cl. van Cauwenberghs, Anvers.

Reproduction, pl. 22.

Anvers, Cabinet des Estampes.

419. P.-P. RUBENS. *L'une des filles de Rubens et d'Hélène Fourment* (Isabelle-Hélène) tenue à la lisière. Dessin.

Etude dessinée au portrait d'Hélène Fourment avec sa fille aînée, Claire-Jeanne et son fils Frans. Isabelle-Hélène, la plus jeune (née le 3 mai 1635), aurait été placée à droite sur le tableau qui avait été prévu plus grand.
Pierre noire avec quelques accents à la sanguine et rehauts de craie blanche. 0,398 × 0,287.

Exp. : Bruxelles, 1938-1939, n° 21. — Rotterdam, Musée Boymans, 1839, n° 40 et 1949, n° 135. — *Paris, Bibliothèque nationale. De van Eyck à Rubens,* 1949, n° 107. — Bruxelles, *idem,* n° 103.

Bibl. : Rooses, n° 1525. — Lugt-Haberlitzl., n° 227. — Lugt, n° 1026.

Paris, Musée du Louvre.

420. P.-P. RUBENS. *Portrait de Marie de Médicis.* Dessin.

La Reine Mère est vue de face, la tête seule, et les épaules, regardant vers la gauche.
Pierre noire et sanguine avec rehauts de blanc. 0,356 × 0,378. — Signé en bas, à droite : *Rubens.* En bas, à gauche, l'inscription d'une main de l'époque : *Reyne Mère.*

Bibl. : Rooses, n° 1514; *Onze Kunst,* 1903, II, p. 48. — Mme Bouchot-Saupicque, *De Kunst der Nederlanden,* 1930, I, p. 89. — Lugt, n° 1020.

Exp. : Dessins de Rubens, Bruxelles, 1938-1939, n° 24. — Musée Boymans, Rotterdam, 1938-1939, n° 41 a; 1949, n° 123. — *Paris, Bibliothèque nationale, De van Eyck à Rubens,* 1949, n° 99. — Lugt, n° 1020.

Paris, Musée du Louvre.

421. P.-P. RUBENS. *Portrait du P. Michiel Ophovius, confesseur de Rubens.* Dessin.

Michiel Ophovius est représenté à l'âge de 60 ou 65 ans, en buste de face. — Né en 1571 à Bois-le-Duc, il entra en 1586 dans l'ordre des Dominicains et fit ses études à Louvain et à Bologne; il prit ses degrés en 1610 et fut quatre fois prieur de la maison de son ordre à Anvers ; arrêté par les Hollandais en 1623 pour avoir agi contre leurs intérêts pendant la guerre, il fut délivré au bout de 18 mois et obtint l'évêché de Bois-le-Duc en 1626. Mais, après la prise de cette ville en 1629, il dut se retirer. Il mourut à Lierre, près d'Anvers, en 1637. On a dit qu'il fut confesseur de Rubens, mais cela n'est pas prouvé.
Lavis au bistre, sur esquisse à la pierre noire et à la sanguine, avec rehauts de gouache blanche. 0,223 × 0,190.

Bibl. : Lugt, n° 1019.

Paris, Musée du Louvre.

IV. *LES SOUVENIRS PERSONNELS DE RUBENS*

Les objets ayant appartenu à Rubens dont nous avons pu retrouver la trace, sont en nombre restreint. Toutefois, l'inventaire de ses biens, fait après son décès, et les comptes dressés après la vente et le partage de ceux-ci entre les descendants, nous montrent qu'il avait en sa possession des pièces d'orfèvrerie et des joyaux de grande valeur, des sculptures antiques, des sculptures en ivoire, etc. Que sont devenus tous ces objets ? Nous savons qu'Hélène Fourment et les tuteurs de ses enfants ont fait fondre la chaîne que Rubens

avait reçue de Charles Ier, roi d'Angleterre. D'autres pièces, qui avaient été divisées parmi les enfants du peintre, ont peut-être subi le même sort. D'autres encore ont été vendus, et le souvenir de leur ancienne appartenance s'est perdu au cours des siècles.

Toutefois, des descendants de Rubens conservent encore avec piété quelques objets dont nous sommes sûrs qu'ils ont appartenu au maître : l'épée de parade de Rubens, offerte par Charles Ier, roi d'Angleterre, en 1630 (1)*; une aiguière et un plateau en argent donnés en présent à Rubens en* 1630 *par l'archiduchesse Isabelle, pour le récompenser de son activité diplomatique en Angleterre* (2)*; un coffret en argent et vermeil qu'il aurait reçu du roi Philippe IV, pendant son séjour en Espagne (ce dernier objet se trouve dans une collection parisienne)* (3).

Il existe encore quelques sculptures en ivoire ayant appartenu à Rubens. La plus importante de ces pièces se trouve actuellement au Musée de Stockholm : c'est une salière fait d'après une esquisse de Rubens (dans la collection du duc de Portland) (4) *par le sculpteur bavarois Jörg Petel* (5), *un ami du peintre.*

La Maison de Rubens conserve de ce même artiste un groupe en ivoire représentant « Adam et Eve », qui, selon toute vraisemblance, se trouvait dans la collection du maître (6).

La groupe « La danse des enfants », qui est également mentionné dans l'inventaire après décès des biens de Rubens, se trouve actuellement au Prado. Il est de la main de Luc Fayd'herbe. Le modèle en terre cuite de cette œuvre importante est conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (7). *Parmi les antiquités que posséda Rubens, il nous faut citer d'abord un buste de Sénèque, qu'il avait rapporté d'Italie; « les Amis de la Maison de Rubens » ont offert en* 1951 *à ce musée un buste qui correspond très bien à celui que le maître a souvent reproduit dans ses tableaux et dessins* (8).

Autre pièce capitale : le vase en agate, que Rubens avait acheté en 1619 *à la Foire Saint-Germain, à Paris, et qui se trouve maintenant à la Walters Art Gallery à Baltimore. Avant d'être vendu à la foire Saint-Germain, ce magnifique vase, richement sculpté, aurait appartenu à la collection royale à Fontainebleau* (9).

Le Musée des Beaux-Arts, à Anvers, conserve un buste de Rubens en terre cuite, signé par Jörg Petel et daté 1633. *On n'a toutefois pas encore pu établir si le sculpteur réalisa cette œuvre pour la décoration d'une des pièces de la maison du peintre, ou, comme le suppose Evers, pour la décoration de la « salle des peintres » de*

la gilde de Saint-Luc, à Anvers, dont Rubens était devenu, vers la même époque, doyen d'honneur (10).

D'autre part, nous savons que la chaise de Rubens, que nous exposons ici, se trouvait dans cette « chambre des peintres », où elle lui était réservée en sa qualité de doyen d'honneur (*opperdeken*) (11). *Cette relique est la propriété de l'Académie d'Anvers, qui l'a confiée en prêt à la Maison de Rubens.*

Là se trouve également le collier, qui, selon une ancienne tradition, aurait appartenu à Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens (12).

Il est certain que les lettres autographes de Rubens comptent parmi les plus importants et plus authentiques souvenirs du maître. Nous avons cru bien faire en en exposant ici quelques-unes.

F. BAUDOUIN.

(1) P. Génard, P.-P. Rubens, *Aanteekeningen over den grooten meester en zijn bloedverwanten*, Anvers, 1877, p. 61.

(2) P. Génard, *L'aiguière de Rubens, dite des Archiducs Albert et Isabelle*, dans *Bulletin Rubens*, I (1882), p. 224-246.

(3) Chanoine Dehaisnes, *Un coffret de Rubens*, dans *Bulletin Rubens*, I (1882), p. 105-108.

(4) L. Burchard, *Catalogue de l'exposition Rubens à la Galerie Wildenstein à Londres*, 1950, n° 16.

(5) Sur Jörg Petel, voir : K. Feuchtmayr, dans V. Thieme et R. Becker, *Allgemeines Künstlerlexicon*, XVI, Leipzig, 1932, p. 472-475.

(6) Voir ce catalogue, sous le n° 425.

(7) G. Glück, *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Vienne, 1933, p. 193. — (Broeder) Libertus, *Lucas Faydherbe* (Sénèque mourant), Anvers, 1938, p. 104-106.

(8) Voir le n° 397.

(9) M.-C. Ross, *The Rubens vase, its history and date*, dans *The Journal of the Walters Arts Gallery*, VI (1943), p. 9-30.

(10) K. Feuchtmayr, dans G. Glück, *op. cit.*, p. 401. — H.-G. Evers, *Rubens und sein Werk, Neue Forschungen*, Bruxelles, 1943, p. 344-348.

(11) Voir le n° 422. — J.-F. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool*, Anvers, 1883, p. 552.

(12) Voir le n° 423.

422. CHAISE DE RUBENS.

Montants à deux balustres superposés, reliés par deux séries de quatre traverses. L'extrémité des montants est ornée d'un mufle de lion. Siège et dossier recouverts de cuir orné aux petits fers. Sur le dossier se trouve l'inscription : *PET. PAUL RUBENS* (le N est à l'envers) *1633.*

Sous cette inscription on distingue les traces des armoiries de la chambre de rhétorique « De Violieren », qui était tellement liée avec la Gilde de Saint-Luc qu'on la considérait souvent comme partie de la corporation. Cette chaise se trouvait à la « Chambre des peintres » de la Gilde de Saint-Luc. Elle était réservée à Rubens, qui avait été nommé en quelque sorte citoyen d'honneur de la Gilde. Elle fut envoyée à Paris en 1795, mais est rentrée à Anvers en 1815.
Poirier. 1,09 × 0,44 × 0,38.

Anvers, Académie royale des Beaux-Arts.
(En dépôt à la Maison de Rubens.)

423. LE COLLIER D'HÉLÈNE FOURMENT.

Cristal de roche, or et émail. Aurait appartenu à Hélène Fourment, d'après une ancienne tradition. Correspond au collier que la deuxième femme de Rubens porte sur des portraits peints par son mari (par exemple celui de la Pinacothèque de Munich, et celui du Rijksmuseum d'Amsterdam). Mais, sur ces tableaux, le collier est plus long.

Anvers, Académie royale des Beaux-Arts.
(En dépôt à la Maison de Rubens.)

424. COFFRET DE RUBENS.

Ce coffret, en argent et vermeil, repose sur quatre pieds en argent en forme d'escargots. La base du coffret proprement dit et le rebord du couvercle sont en vermeil décoré de divers motifs, rinceaux, fleurs, etc., exécutés au repoussé. — Ce coffret aurait été exécuté par un artiste espagnol et donné par Philippe IV, roi d'Espagne, à Rubens, lors de son ambassade à Madrid en 1628. — Appartient actuellement encore à une famille qui compte parmi les descendants de Rubens.
0,13 × 0,21 × 0,13. *Coll. Comte de Waziers.*

425. JÖRG PETEL. *Adam et Eve.*

Cet ivoire est probablement celui que mentionne l'inventaire après décès de Rubens (1640) (« Un Adam et Eve, aussi d'ivoire »).

Ivoire (h. 25 cm). Monogrammé sur le socle, à gauche, J.P.F. (Jörg Petel Fecit), et daté en dessous du petit bloc sur lequel le pied gauche d'Adam : 1627.
Le sculpteur Jörg Petel, né entre 1590 et 1593 à Weilheim (Bavière), mort à Augsbourg à la fin de 1633 ou au début de 1624, a probablement rencontré Rubens une première fois avant 1625, lors d'un passage à Anvers, pendant son long voyage à travers l'Europe. Il séjourne de nouveau à Anvers vers 1630-1631, probablement aussi en 1633, date à laquelle il exécuta un buste de Rubens en terre cuite qui se trouve actuellement au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Van Dyck a peint son portrait (Munich).
A remarquer que pour les autres sculptures en ivoire que possédait Rubens, le rédacteur de l'inventaire a ajouté qu'elles étaient « de l'invention de feu M. Rubens ». On connaît d'ailleurs des esquisses du maître pour quelques-uns des ivoires en question. En mentionnant le groupe « Adam et Eve », l'inventaire n'ajoute pas qu'il ait été conçu par Rubens. On n'y sent pas d'ailleurs l'influence du maître.
Reproduction, pl. 24. *Anvers, Maison de Rubens.*

426. P.-P. RUBENS. Trois lettres autographes.

a) *Lettre à Annibale Chieppo, secrétaire du Duc de Mantoue* [en italien]. De Rome, le 28 avril 1607. — Se rapporte à une lettre de change que Rubens avait reçue et au retard apporté aux payements que la trésorerie du Duc de Mantoue devait au peintre.

Bibl. : C. Ruelens-M. Rooses, *Correspondance de Rubens,* I, p. 370-371.

b) *Lettre à Pierre Dupuy, à Paris* [en italien]. D'Anvers, le 6 janvier 1628. — Traite des affaires politiques du moment.

Bibl. : C. Ruelens-M. Rooses, *Correspondance de Rubens,* IV, p. 346-349.

c) *Rubens à un destinataire inconnu* [en italien]. D'Anvers le 29 septembre 1633. — Le destinataire nous est inconnu. Toutefois nous pouvons supposer que c'était un personnage important puisque Rubens le traite d'Excellence. D'après le contenu de la lettre, il semble avoir appartenu à l'administration de la finance.

Proviennent des Archives communales d'Anvers.

Bibl. : C. Ruelens-M. Rooses, *Correspondance de Rubens,* VI, p. 54-56.

Anvers, Maison de Rubens.

L'INFLUENCE DE LA GRAVURE ANVERSOISE SUR L'ILLUSTRATION DU LIVRE FRANÇAIS

L'art de graver sur cuivre en creux ne commença d'être vraiment connu en France qu'à partir de 1540, lorsque les graveurs italiens, traducteurs attitrés des peintres-décorateurs de Fontainebleau, ouvrirent des ateliers dans lesquels ils formèrent des artistes français qui devinrent rapidement leurs émules. Ainsi, les premiers aquafortistes et burinistes français, Etienne Delaulne, Jacques Androuet, Du Cerceau, Pierre Woeriot, René Boyvin — presque tous anciens orfèvres, furent influencés par Fontainebleau — Duvet excepté. Ils ne travaillèrent pour l'illustration des livres que dans des cas exceptionnels, lorsqu'il s'agissait d'exécuter des portraits souvent placés en hors-texte, ou des planches techniques. Les rares ouvrages illustrés en taille-douce se présentent généralement comme des albums d'estampes entre les pages desquels un texte aurait été intercalé. Car on a préféré longtemps se servir en France de gravures sur bois pour illustrer les livres.

A Anvers, en revanche, Plantin employa rapidement la taille-douce; lorsque ceux-ci se propagèrent en Europe, le goût pour ce procédé d'illustration se répandit : à Paris notamment, où libraires et lecteurs voyaient ces éditions dans la succursale de la maison de Plantin dirigée par Gilles Beys, le propre gendre du libraire anversois. Dès 1574, André Thevet fait venir des graveurs de Flandre

pour illustrer ses Vrais pourtraits des hommes illustres (n° 428). *Vers la même date, en 1573, Gabriel Tavernier, parent d'Ameet Tavernier, fondeur de caractères à Anvers, installe à Paris des presses de taille-douce et vend des estampes de son pays* (n° 429). *Plus tard, Gilles Beys, établi à ses frais, publie le* Second livre des plus excellens bastimens de France *de l'architecte français Androuet du Cerceau, accompagné de nombreuses planches en taille-douce. A la fin du siècle, enfin, le libraire Langelier écrit aux Moretus pour leur demander de faire tailler pour son compte des planches de cuivre à Anvers même* (n° 430).

Cependant, des graveurs arrivent de Flandre : Thomas de Leu (n° 431) *et Charles Mallery* (n° 432) *qui travaillent dans l'atelier de Jean Rabel jusqu'en 1583. Ou encore Jacques de Weert. Au début du XVII*e *siècle, Melchior Tavernier, succédant à son père Gabriel, devient le plus grand marchand d'estampes de la capitale. Parfois, il manie lui-même le burin* (n° 439). *Bientôt, Pierre Firens, parent de libraires de Middelbourg, en relations étroites avec les Plantin* (n° 433), *et le Hollandais Jaspar Isac* (n° 437), *disciple des Wierix, arrivent à Paris où ils exécutent des gravures et vendent des estampes. Ainsi, se répand en France le style des Wierix et des Galle. Cependant, le fils d'un orfèvre de Caen, Michel Lasne, fait le voyage d'Anvers afin de se perfectionner dans l'art de la gravure. Et, à son retour en France, il exécute des frontispices inspirés dans une certaine mesure par ceux que Rubens dessinait pour les Moretus* (n° 439).

Mais le temps de la primauté anversoise commence à passer ; de nouvelles influences se font également sentir (n° 440). *En France, un peintre de génie, Nicolas Poussin, conçoit pour l'Imprimerie royale un nouveau type de frontispice, le frontispice classique, et le Français Mellan impose un nouveau style de gravure. Les artistes anversois qui viennent encore s'établir à Paris se mettent maintenant à l'école des Français ; certains conquièrent la célébrité, Gérard Edelinck, par exemple* (n° 444). *Et, durant la seconde partie du XVIII*e *siècle, le plus riche libraire de Paris est un Flamand, ancien apprenti des Moretus, Frédéric Léonard* (n° 443).

H.-J. Martin.

Paul Bergmans, *Les Inmprimeurs belges à l'étranger*, Bruxelles, 1922. — Jeanne Duportal, *Etude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Paris, 1914; *Contribution au catalogue général des livres à figure du XVII*e *siècle* (1601-1633), Paris, 1914. — *Bibliothèque national. L'Art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, 1951, p. 51-69. — Van Ortroy, *Contribution à l'histoire des imprimeurs belges établis à l'étranger*, Paris, 1927.

427. Jacques Androuet du Cerceau. *Le Second volume des plus excellents bastiments de France.* A Paris, chez Gilles Beys, 1579. In-fol.

63 planches gravées en taille-douce. Jacques Androuet du Cerceau, architecte et graveur, né entre 1510 et 1515, mort après 1584, était allé à Rome en 1533. Après son retour, il travailla à Paris et à Orléans. Bien qu'il soit qualifié d' « architecte du Roi et de Madame la Duchesse de Ferrare », il se rendit surtout célèbre comme graveur. Ses recueils d'architecture et d'ornements contribuèrent à répandre le style de l'Ecole de Fontainebleau. Il édita le premier volume des *Plus excellents bastiments de France* à compte d'auteur. Le second volume parut chez Gilles Beys, le gendre de Plantin, en 1579.

Gilles (ou Egide) Beys, originaire de Bréda ou des environs de cette ville, était venu habiter chez Plantin comme « garçon bouticlier » en juillet 1564. Au mois de janvier 1567, il est envoyé à Paris où il gère avec Pierre Porret, un ami d'enfance de Plantin, la succursale de l'officine plantinienne que celui-ci avait ouverte rue Saint-Jacques. Nationalisé le 7 juillet 1567, Gille Beys épouse le 7 octobre 1572 Madeleine Plantin, la quatorzième fille du grand typographe, qui était alors âgée de 15 ans. A partir du 21 juillet 1575, Gilles Beys dirige seul la succursale de Plantin à Paris. Lorsque Plantin vendit cet établissement à Michel Sonnius (22 août 1577), il s'établit à son compte. Il déploya beaucoup d'activité, éditant plus de soixante quinze ouvrages de toutes sortes. Mais ses affaires périclitèrent et il dut retourner en 1590 à Anvers où il s'établit près de son beau-frère Moretus. Revenu à Paris en 1594, il y mourut l'année suivante. Sa veuve se remaria en 1596 avec l'imprimeur Adrien Périer et mourut le 27 décembre 1599.

Bibl. : Rooses, *Plantin*, p. 256-257-379-380. — H. Stein, *La Succursale plantinienne de Paris*, dans le *Bibliographe moderne*, 1920, p. 34-57. — Paul Bergmons, *Les Imprimeurs belges à l'étranger*, Bruxelles, 1922, p. 129-131. — Van Ortroy, *Contribution à l'histoire des imprimeurs belges établis à l'étranger*, Paris, 1927, p. 77-79.

Paris, Bibliothèque nationale.

428. André Thevet. *Les Vrais pourtraits des hommes illustres grecs, latins et payens recueilliz de leurs tableaux, livres, médalles antiques et modernes...* Paris, Vve de J. Kerver et G. Chaudière, 1584. 2 tomes en 1 vol. in-fol.

Titre et 224 portraits gravés au burin. — Exemplaire enrichi de dessins originaux à la sanguine. — Dans son Introduction, Thevet écrit : « D'ailleurs a fallu, que j'aye recherché les ouvriers, lesquels j'entendoye estre experts, bien duits et entendu pour graver et représenter en naïf l'air et le pourtrait des personnages que je propose. Et pour cest effect a fallu que de Flandres j'aye attiré des meilleurs graveurs que je pouvoye choisir... »

Bibl. : Jean Adhémar, *Frère André Thevet*, Paris, 1947.

Paris, Bibliothèque nationale.

429. *Factum en faveur de Melchior Tavernier, maître graveur imprimeur en taille-douce, contre Laurent Sonnius, et autres, se disant syndics, libraires, imprimeurs et relieurs.* S.l.n.d. In-4°.

Planche gravée au burin représentant une presse typographique et une

presse de taille-douce. — Melchior Tavernier indique dans ce factum, avec quelque exagération, que c'est son père, Gabriel Tavernier, qui « a le premier apporté en ceste ville de Paris l'art de graver et imprimer en taille-douce, y estant venu habiter en l'an mil cinq cent soixante et treize ».

Bibl. : **Duportal, p. 74 et suiv.**

Paris, Bibliothèque nationale.

430. Abel Langelier, marchand libraire à Paris. Lettre à Balthasar Moretus (10 octobre 1594).

On lit au début de cette lettre : « Je vous ay escrit ce petit mot à la haste pour ce que le porteur estoit prest de partir, et sera pour vous prier de me faire avoir quelque [sic] planches que feu Mons[r] vostre père me feist ceste faveur de faire tailler pour moy... » Il s'agissait probablement dès cette date de planches pour les *Tableaux de platte peinture* de Philostrate (n° 436).

Anvers, Musée Plantin-Moretus.

431. *Les Ordonnances royaux sur le faict et jurisdiction de la Prévosté des marchands, et eschevinage de la ville de Paris...* A Paris, chez F. Morel, 1595. In-fol.

Figures gravées au burin par Thomas de Leu. — Thomas de Leu était en 1574 élève de Jean Dittmer à Anvers; en 1576 il est à Paris, dans l'atelier du peintre Rabel, où il reste jusqu'en 1585. Il se fixe alors rue de la Verrerie, à l'enseigne de l'Annonciation où on le retrouve en 1597. Il meurt après 1611.

Bibl. : **Linzeler-Adhémar, p. 373.**

Paris, Bibliothèque nationale.

432. Salomon de la Broue. *La Cavalerie française.* Paris, A. Langelier, 1602, 4 parties en 1 vol. In-fol.

Titre gravé au burin signé Charles de Mallery. — Charles de Mallery (1571-1635), graveur d'origine anversoise, beau-frère d'Adrien Collaert, gendre de Philippe Galle, vint s'établir à Paris à la fin du XVI[e] siècle et travailla chez Rabel, avec Thomas de Leu. Il illustra de nombreux livres et exécuta notamment, outre le frontispice exposé, celui du *Théâtre d'Agriculture* d'Olivier de Serres (1600).

Bibl. : **Duportal, *Bibl.*, 13.**

Paris, Bibliothèque nationale.

433. Le P. Pierre Coton. *Institution catholique où est déclarée et confirmée la vérité de la foy contre les hérésies et superstitions de ce temps...* Tome I. A Paris, chez Claude Chappelet, 1610. In-4°.

Frontispice gravé au burin de Pierre Firens. — Pierre Firens (mort en 1636), d'une famille de libraires de Middelbourg, en relations suivies avec les Plantin-Moretus, était venu à Paris au début du XVII[e] siècle. Il laissa un œuvre gravé important et, surtout, fut avec Mariette, l'un des grands marchands d'estampes de la capitale.

Bibl. : **Duportal, *Bibl.*, 182.**

Paris, Bibliothèque nationale.

434. Du Bartas. *Les Œuvres de G. de Saluste, Sr. Du Bartas revëues, corrigées, augmentées de nouveau...* A Paris, chez C. Rigaud, 1611. In-fol.

Frontispice signé « hen le R. » (H. le Roy), figure du 3e jour signée « M. de Vos in., Elie van Bosc. f. », figure du 4e jour signée « Thomas de Leu ex », figure du 5e jour signée « Li V.D. Bossc sc. », autres figures anonymes.
Bibl. : Duportal, 228.

Paris, Bibliothèque nationale.

435. Inventaire après décès des biens de Mathieu Guillemot, vivant marchand libraire (5 mai 1610).

Dans cet inventaire, on remarque un inventaire des planches gravées, fait par Gabriel Tavernier, marchand en portraiture sur le Pont aux marchands, à l'enseigne de la Huppe, paroisse Saint-Barthélémy, et par Léonard Gaultier, graveur en taille-douce, rue Saint-Jacques, paroisse de Saint-Benoît. Dix-huit planches sur cuivre pour les Métamorphoses d'Ovide sont estimées 72 livres tournois. Dix-huit planches de Philostrate (n° 436) sont estimées 324 livres tournois. En revanche, treize bois du *Songe de Poliphile,* l'un des plus célèbres livres illustrés du XVIe siècle, ne sont prisés que dix livres tournois.

Archives nationales, Minutier central.

436. Philostrate. *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates, sophistes grecs, mis en François par Blaise de Vigenère... et représentez en taille-douce en cette nouvelle édition avec des épigrammes sur chacun d'iceux par Artus Thomas Sieur d'Embry...* A Paris, chez la Vve d'A. Langelier et la Vve M. Guillemot, 1614. In-fol.

Frontispice gravé au burin de Jaspar Isac, 71 figures gravées au burin par T. de Leu, certaines d'après Anthoine Caron, par Jaspar Isac et par Léonard Gaultier, autres figures anonymes. — L'un des dessinateurs, le peintre Antoine Caron, était beau-père de Thomas de Leu. (Sur Thomas de Leu, voir n° 431), Jaspar Isac, né probablement à Amsterdam, mort à Paris le 23 mai 1654, était fils du peintre Pierre Isaac. Il s'installa à Paris où il fut surtout marchand d'estampes. Il laissa néanmoins un œuvre gravé important où l'influence des Wiericx se fait sentir. Sa fille, Marguerite, épousa Nicolas Regnesson, beau-frère de Nanteuil, et sa petite-fille, Magdeleine Regnesson, épousa Gérard Edelinck (1672). On lit dans l'avertissement que le libraire Abel Langelier « n'a point espargné sa peine et sa vigilance pour rechercher les plus habiles tant à sçavoir bien dresser un dessein qu'à buriner en cuivre, envoyant jusques en Flandres pour avoir ses planches touchées de meilleure main ». Selon Montaiglon, l'un des artistes anonymes qui travailla à cet ouvrage était un maître à en juger par sa touche large, pleine et opulente. Voir aussi nos 430 et 435.

Bibl. : Duportal, *Bibl.*, 282, p. 119. — A. de Montaignon, *Antoine Caron*, Paris, 1850. — Denyse Métral, *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art*, 1523-1596, Paris, 1939.

Paris, Bibliothèque nationale.

437. Ovide. *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose française et de nouveau soigneusement revëues et corrigées* [par N. Renouard]. Pour l'autheur. A Paris, chez la Vve Langelier, 1617. In-4°.

Frontispice et planches gravés au burin par J. Isac.
Sur Jaspar Isac, voir n° 436.

Paris, Bibliothèque nationale.

438. Scipion Dupleix. *Histoire générale de France avec l'estat de l'Eglise et de l'Empire...* Tome I contenant l'histoire depuis Pharamond jusques à Hugues Capet. A Paris, chez L. Sonnius, 1621. In-fol.

Frontispice dessiné et gravé par M. Lasne. — Michel Lasne (avant 1590-1667) était fils d'un orfèvre de Caen. Demeura plusieurs années à Anvers où il travailla de 1617 à 1620, probablement chez Théodore Galle, Pierre I de Jode et Jacques de Bie, avant de s'installer à Paris. En 1633, il est logé au Louvre, où il meurt en 1667.
Bibl. : Duportal, *Bibl.*, 433.

Paris, Bibliothèque nationale.

439. *La Sainte Bible française selon la vulgaire latine reveue par le commandant du Pape Sixte V et imprimée de l'authorité de Clément VIII. Par Pierre Frizon...* A Paris, chez Jean Richer et Pierre Chevalier, 1621. 2 tomes en 1 vol. in-fol.

Frontispice de M. Lasne, 70 figures de M. Tavernier, M. Faulte, Cl. Mellan, M. van Lochom. — Sur Michel Lasne, voir n° 11; sur Melchior Tavernier, voir n° 12. Si Claude Mellan et Michel Faulte étaient tous deux français, et si Mellan fit le voyage d'Italie, Michel van Lochom était en revanche un Anversois, élève d'Abraham van Merlen.

Paris, Bibliothèque nationale.

440. Jean Valdor. *Les Triomphes de Louis le Juste, XIII. du nom, contenans les plus grandes actions où Sa Majesté s'est trouvée en personne... avec les portraits des rois, princes et généraux d'armée qui ont assisté ou servy ce belliqueux Louis le Juste combattant. Ensemble le plan des villes, sièges et batailles... Le tout traduit en latin par le R.P. Nicolaï, ouvrage entrepris et finy par Jean Valdor, Liégeois, calcographe du Roy...* A Paris, en l'imprimerie royale, par Antoine Estienne, premier imprimeur et libraire ordinaire du Roy, 1649. 2 tomes en 1 vol. in-fol.

Portraits, planches et figures gravés au burin. — Jan Valdor, né à Liège vers 1590, mort à Paris après le 7 octobre 1661, avait été élève des Wiericx à Anvers avant d'aller à Rome et à Nancy. Des influences diverses, italiennes et lorraines, se mêlent dans son œuvre à ses traditions d'origine. L'ouvrage ne fut pas imprimé à l'Imprimerie royale, comme le dit l'adresse bibliographique, mais sur les presses personnelles d'Antoine Estienne.
Bibl. : Georges Lepreux, *Un méfait d'Antoine Estienne*, dans *Contributions à l'histoire de l'imprimerie parisienne*, IIIe suite, Paris, 1911. In-8°.

Paris, Bibliothèque nationale.

441. *Le Siège de Bréda.* **Pièce tirée au moyen de six cuivres se réunissant.**

Destiné à commémorer un épisode de la lutte des Espagnols contre les Néerlandais qui avait eu un grand retentissement : Adolphe de Nassau avait remporté des avantages sur les Espagnols que commandait Spinola. Mais cet illustre général prit sa revanche devant Bréda; ayant mis en 1624 le siège devant cette ville, il s'en empara en mai 1625. L'Infante Isabelle fit son entrée solennelle dans la ville. En repassant par Anvers, elle fit peindre son portrait par Rubens; Velasquez peignit l'un de ses chefs-d'œuvre, *la Reddition de Bréda,* en l'honneur de Spinola; on commanda à Hermann Hugo le récit du siège qui fut édité à Anvers chez Plantin-Moretus (éd. latine en 1626, rééditée en 1629; éd. espagnole en 1627, trad. française en 1631). Le frontispice en fut dessiné par Rubens.

On donna alors à l'Infante Isabelle l'idée de commander à Callot la gravure du siège de Bréda. L'artiste qui, revenu d'Italie, se trouvait en Lorraine, se rendit alors aux Pays-Bas et séjourna à Bréda en juillet 1627. Il grava les planches du *Siège de Bréda* à son retour de Nancy; il voulut faire imprimer par Moretus une légende explicative qu'il pensait disposer dans les marges de la gravure. Sur les conseils de Moretus, il se décida à faire imprimer un livret en quatre langues (latin, flamand, italien, français), qui fut rédigé par Errik de Putte, professeur à Louvain.

Le plan du *Siège de Bréda* avait été commandé à Callot par l'Infante qui s'était réservée deux cents exemplaires moyennant 800 écus de roi. La description du siège fut imprimée par les Moretus aux frais de Callot (reçus dans les livres des Moretus le 12 avril et le 9 juin 1628 ainsi que le 23 juillet 1629. Le 29 octobre 1627 l'éditeur parisien Pierre Chevalier faisait à Nancy, moyennant 8.000 francs, l'acquisition des planches et du texte imprimé à Anvers, Callot ne se réservant que 275 exemplaires. Michel Lasne, dont il sera question plus loin, contresignait ce contrat qui ne fut pas exécuté pour des raisons qu'on ignore. — Les cuivres du siège de Bréda sont actuellement au Musée lorrain à Nancy.

Dimension des six planches assemblées : 1,30 × 1,405.

Bibl. : **Pierre Marot, *Jacques Callot d'après des documents inédits,* Nancy, 1939, p. 40-44.**

Paris, Cabinet des Estampes.

442. *Portrait de Jacques Callot,* **gravé par Lucas Vorstermann d'après van Dyck.**

Portrait probablement exécuté lors du voyage de Callot aux Pays-Bas. Callot est représenté à mi-corps, de trois-quarts à gauche. Devant lui, sur la table où repose son bras gauche, divers instruments : un compas, une équerre, un nécessaire de dessinateur et une planche gravée portant un écu d'armes (d'argent à 5 étoiles de sable), indication fautive des armoiries de Callot. Sur son pourpoint, suspendu à une double chaîne passée en sautoir, un médaillon à l'effigie du duc de Lorraine. — Signé : « Ant. van Dyck pinxcit [sic]. Vorsterman sculp. ». 0,233 × 0,172. Cuivre à la Chalcographie du Louvre.

Bibl. : **H. Hymans, *Lucas Vorsterman,* Bruxelles, 1898, n° 144.**

Paris, Cabinet des Estampes.

443. Quinte-Curce. *Q. Curtii Rufi de Rebus gestis Alexandri Magni...* **Paris, F. Léonard, 1678. In-4°.**

Frontispice gravé par J. Edelinck. Frédéric Léonard (1624-1696) était le fils d'un riche libraire de Bruxelles, Jean Léonard, l'un des plus actifs correspondants des Moretus. Il entra en apprentissage en 1638, dans l'imprimerie plantinienne. Amené à Paris en 1643, par une bonne cliente de son père, la Duchesse d'Orléans, protégé de Mathieu de Morgues, il devint l'associé de Sébastien Huré. Spécialiste du commerce des ouvrages religieux et des livrs d'Eglise, toujours en relation avec les Moretus et les libraires de son pays (dont les Elzevier), il se trouva un moment compromis dans l'affaire des *Provinciales*. Mais ce très habile commerçant sut se faire bien voir du Pouvoir et obtint des privilèges très importants : il fut nommé imprimeur et libraire du Clergé en 1670, il fut seul imprimeur des ordres de Saint-Dominique, de Citeaux, et de Prémontré, et aussi seul imprimeur du Roi pour la Guerre, les Finances et la Monnaie, et imprimeur du Parlement. Il fit une énorme fortune à sa fille, qui eut 400.000 livres de dot, ce qui ne l'empêcha pas de se faire construire, en guise de maison de campagne, un véritable château — le château de Boispréaux, aujourd'hui Musée national.

On expose ici le Quinte-Curce de la collection *ad usum Delphind* créée par Léonard sur l'ordre de Montausier à qui Chapelain l'avait recommandé.

Bibl. : **Georges Lepreux, *Gallia typographica...*, série parisienne, I, Paris, 1911, p. 307-320.**

Paris, Bibliothèque nationale.

444. Arnauld d'Antilly. *Histoire de l'Ancien Testament tirée de l'Ecriture Sainte.* **A Paris, chez P. Le Petit, 1675. In-4°.**

Portrait de l'auteur gravé par Gérard Edelinck, d'après Philippe de Champagne, vignettes de Chauveau et vignettes anonymes. — Gérard Edelinck (1640-1707) fut élève de Jaspar Huberti et de Corneille Galle, à Anvers, à partir de 1652, puis reçu maître dans cette ville en 1663. Appelé à Paris en 1665, par Colbert, il reçut une pension royale et logea aux Gobelins. Ses deux frères, Jean et Gaspar, vinrent avec lui en France.

Bibl. : **Vte Henri Delaborde, *Gérard Edelinck*, Paris, 1886. — Wibiral, *Iconographie de van Dyck*, p. 76.**

Paris, Bibliothèque nationale.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliotheca Belgica, 1re série. Gand-La Haye, 1880-1890. 27 vol. 2e série. Gand-La Haye, 1891-1923. 26 vol.

Biographie nationale. Bruxelles, 1866-1944. 28 vol.

Het Boek. Tweede reeks van het tijdschrift voor boek-en bibliotheekwezen. La Haye-Gand, 1912-1951. 30 vol.

Bouchery (Dr. H.-F.)-van den Wijngaert (F.). *P.P. Rubens en het Plantijnsche Huis.* Utrecht, 1941.

Brunet (J.-C.), *Manuel du libraire.* Paris, 1860-1880. 8 tomes en 7 volumes.

Campbell (M.-F.-A.-G.), *Annales de la typographie néerlandaise au XVIe siècle.* La Haye-Bruxelles-Paris, 1874-1878. 5 vol.

Catalogus Steen-Vleeshuis-Brouwershuis. II, *Glasschildering-Beeldhouwwerk;* III, *Binnenhuisversiering-Meubelen.* Deurne-Anvers, 1948.

Conway (W.-M.), *The woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century.* Cambridge, 1884.

Delen (A.-J.-J.), *Catalogue descriptif du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.* I, *Maîtres anciens.* Anvers. 1949.

Id. *Catalogue des dessins anciens du Cabinet des Estampes* (d'Anvers). *Ecoles flamande et hollandaise.* Bruxelles, 1938.

Id. *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.* Première partie : *Les Origines.* — Deuxième partie : 1. *Le XVIe siècle, les Graveurs-Illustrateurs.* — 2. *Les Graveurs d'Estampes.* Paris, 1924-1935. 3 vol.

Id. *Iconographie van Antwerpen.* Bruxelles, 1930.

Denucé (J.), *Oud-Nederlandsche kaartmakers in betrekking met Plantijn.*, Antwerpen-La Haye, 1912-1913. 2 vol. (*Antwerpsche Bibliophielen,* n°s 27-28.)

J. Duportal, *Etude sur les livres édités en France de* 1601 *à* 1660. Paris, 1914.

Dutuit (E.), *Manuel de l'Amateur d'Estampes.* Tome III, volume VI. Paris-Londres, 1885.

Funck (M.), *Le Livre belge à gravures.* Paris-Bruxelles, 1925.

Goovaerts (A.), *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas.* Anvers, 1880.

Graesse (Th.), *Trésor de livres rares et précieux,* I-VIII. Dresden-Genève-Londres-Paris, 1859-1869. 4 vol.

Hain (L.), *Repertorium bibliographicum, I-IV.* Stuttgart-Paris, 1826-1838. 2 vol.

Havre (G. van), *Les Marques typographiques de l'imprimerie plantinienne.* Anvers, 1911.

Loon (G. van), *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas.* Tome I. La Haye, 1732.

A. Linzeler et J. Adhémar, *Bibliothèque nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIe siècle.* Paris, 1932-1939.

Muller (F.), *De Nederlandsche Geschiedenis in platen* (L'histoire illustrée des Pays-Bas). Amsterdam, 1863-1882. 4 vol.

Nissen (C.), *Die botanische Buchillustration.* Stuttgart, 1951-1952.

Nijhoff-Kronenberg, *Nederlandsche Bibliographie van 1500 tot 1540.* La Haye, 1923-1940. 2 tomes en 2 vol.

Olieverfschetsen van Rubens (Esquisses de Rubens — Catalogue de l'Exposition du Musée Boymans). Rotterdam, 1953.

Ortroy (F. van), *L'école cartographique belge au XVIe siècle.* Louvain (1910).

De Gulden Passer, Bulletin trimestriel de la Société des Bibliophiles anversois. Anvers, à partir de 1923.

Peeters-Fontainas (J.), *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas.* Louvain-Anvers, 1933.

Pellechet (M.), *Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France,* I-III. Paris, 1897-1909.

Pinchart (A.), *Histoire de la gravure des médailles en Belgique depuis le XVIe siècle jusqu'en 1794.* Bruxelles, 1870.

Polain (M.-L.), *Catalogue des livres imprimés au XVe siècle des bibliothèques de Belgique,* I-IV. Bruxelles, 1932.

Rooses (M.)-Sabbe (M.), *Catalogue du Musée Plantin-Moretus.* Anvers, 1928.

Id. *Christophe Plantin, imprimeur anversois.* Anvers, 1882.

Id. *Index characterum architypographiae Plantinianae. Proeven der lettersoorten in de Plantijnsche drukkerij. Spécimen des caractères employés dans l'imprimerie plantinienne.* Antwerpen, 1905.

Id. *Le Musée Plantin-Moretus,* Anvers, 1914.

Id. *L'œuvre de P.-P. Rubens. Anvers,* 1886-1892, 5 vol.

Id. *Petrus Paulus Rubens en Balthasar Moretus, eene bijdrage tot de geschiedenis der kunst* (Pierre-Paul Rubens et Balthasar Moretus, une contribution à l'histoire de l'art). Antwerpen-Gand, 1884.

Id. *Titres et portraits gravés d'après P.-P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne.* Anvers, 1877.

Ruelens (C.)-De Backer (A.), *Annales Plantiniennes.* Bruxelles, 1865.

Simonis (J.), *L'art du médailleur en Belgique; nouvelle contribution à l'étude de son histoire.* Jemeppe-sur-Meuse, 1904.

Verheyden (P.), *Banden met blinddruk bewaard in het Museum Plantin-Moretus* (Reliures estampées conservées au Musée Plantin-Moretus) dans *Het Boek,* 1906.

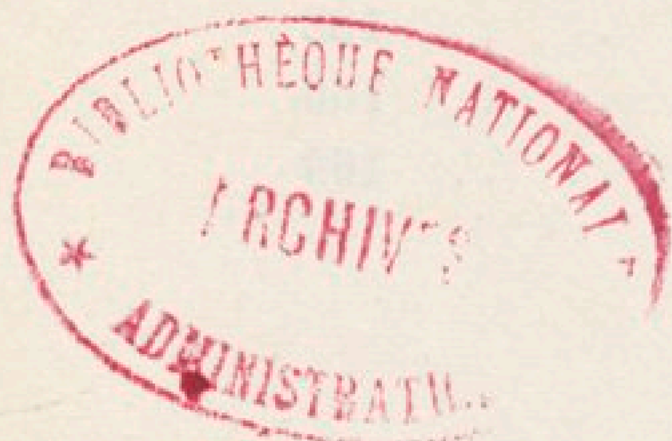
Voorhelm Schneevoogt (C.-G.), *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens.* Harlem, 1873.

Witte (A. de), *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire.* Anvers, 1894-1900. 3 vol.

Wijngaert (F. van den), *Inventaris der Rubeniaansche Prentkunst* (Inventaire de l'art de la gravure rubénienne). Antwerpen, 1940.

Id. *De oude tekeningen van het Museum Plantin-Moretus* (Les anciens dessins du Musée Plantin-Moretus. — Manuscrit).

TABLE DES MATIÈRES


BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ARCHIVES
ADMINISTRATI..

REPRODUCTIONS

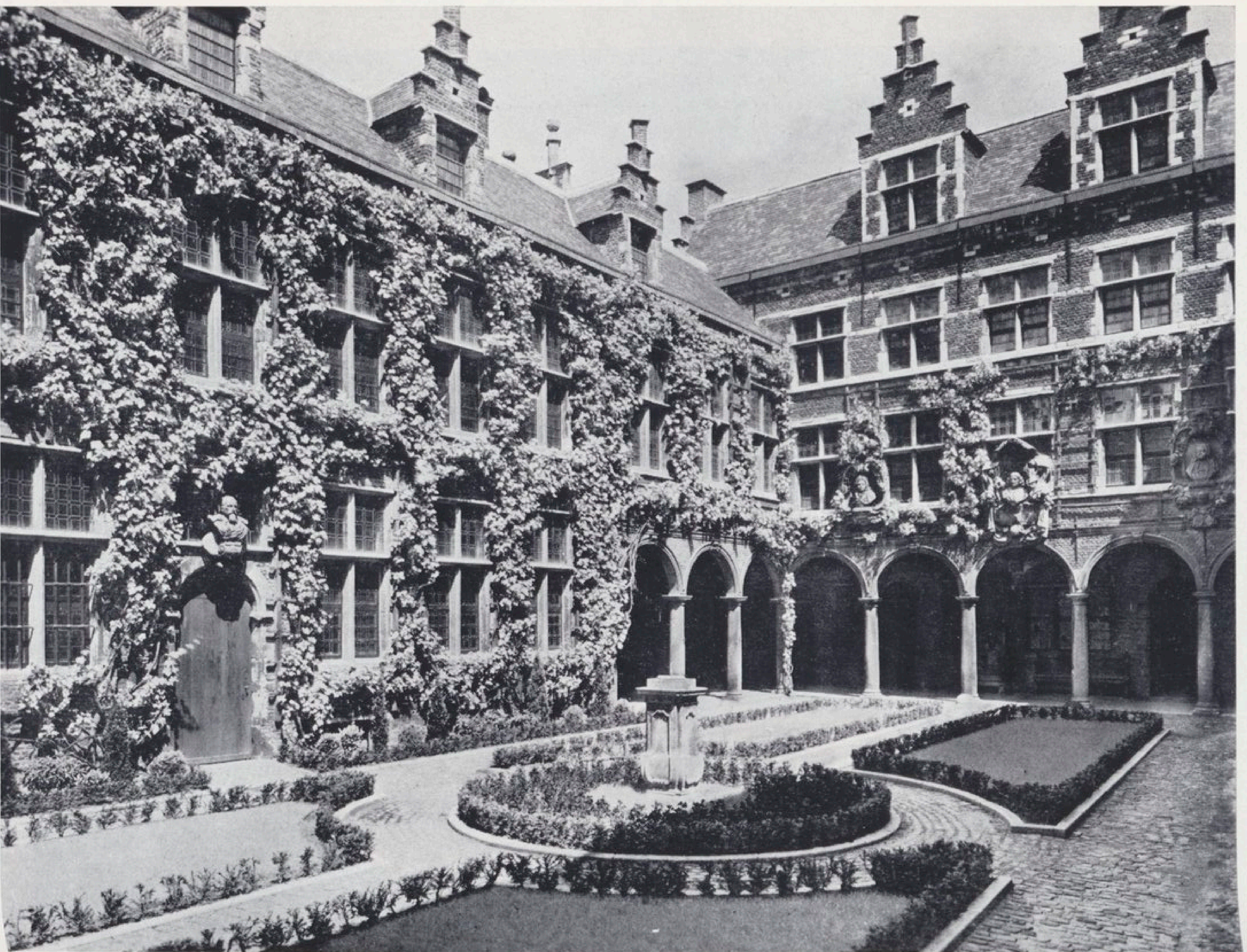
LES PRESSES ARTISTIQUES - 4, Square Roland-Garros - Mén. 48-17 - Dépôt légal n° 130

Pl. I

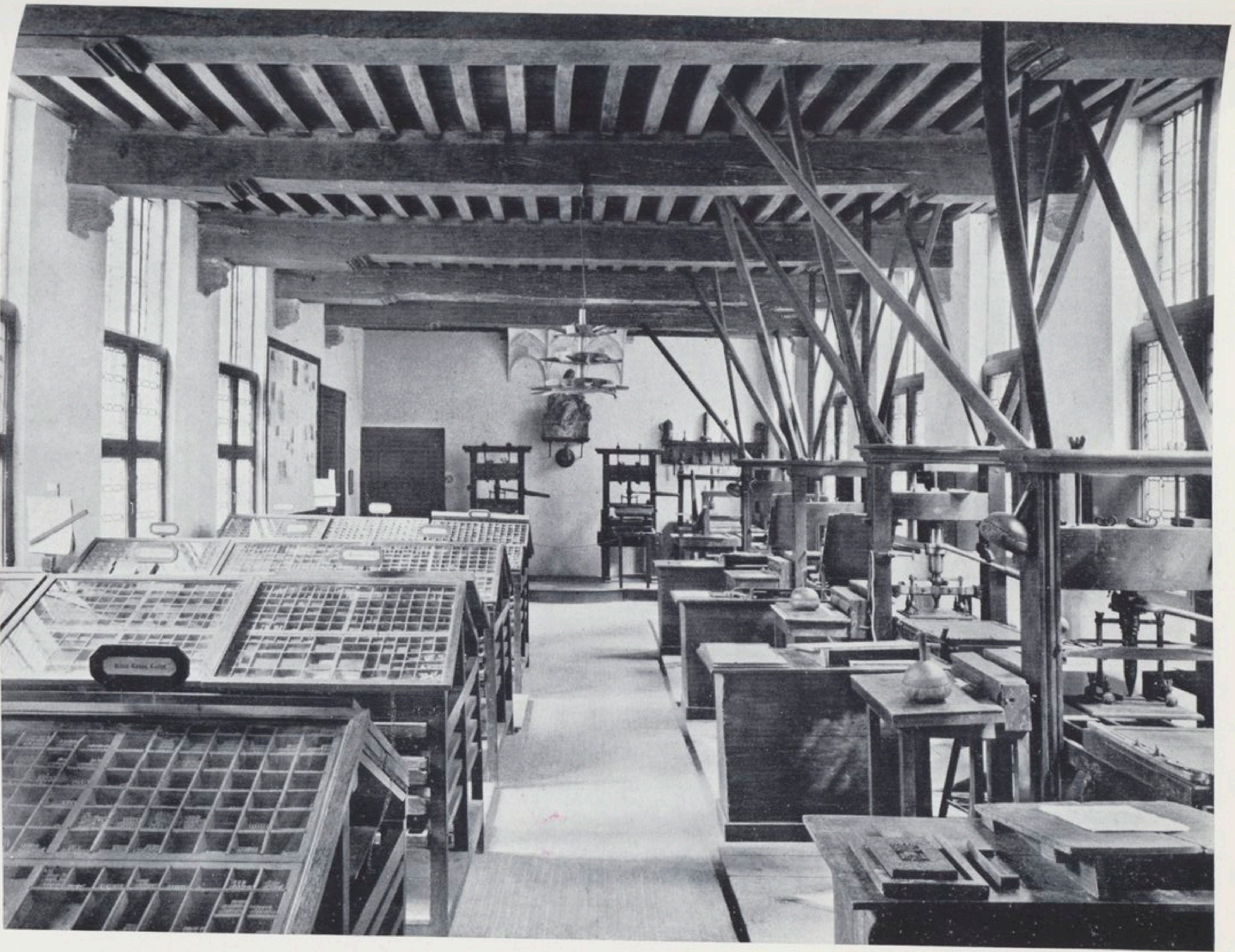


ANVERS. Maison de Rubens. Cour intérieure.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ARCHIVES
ADMINISTRATION



Pl. 2 Anvers. Maison Plantin-Moretus. Cour intérieure.



ANVERS. Musée Plantin-Moretus. L'atelier typographique.

Cat. n° 360

LE SEVL DIVIN EST PERDVRABLE:
TOVTE AVTRE CHOSE
EST PERISSABLE.

TOVT ce qui eſt creé & imprimé de Dieu,
Pour vivre en luy, ô Prince & Princeſſe d'Orange,
Teſmoigne par effect le naturel du lieu
D'où il provient, & là (ſon tour fini) ſe range.

Le terreſtre ça bas & le celeſte en haut
(Selon l'ordre divin) faut touſiours qu'il retourne:
Ce qui eſt outre plus n'eſt qu'arrogance, & faut
Qu'il s'abiſme en la mort, quelque temps qu'il ſejourne.

Heureux donques celuy, qui ſelon le conſeil
De Ieſus qui l'aſſiſte à ſoy meſmes renonce,
Rangeant ſa volonté, effort & appareil
A cela que Dieu veut, eſtabliſt & prononce.

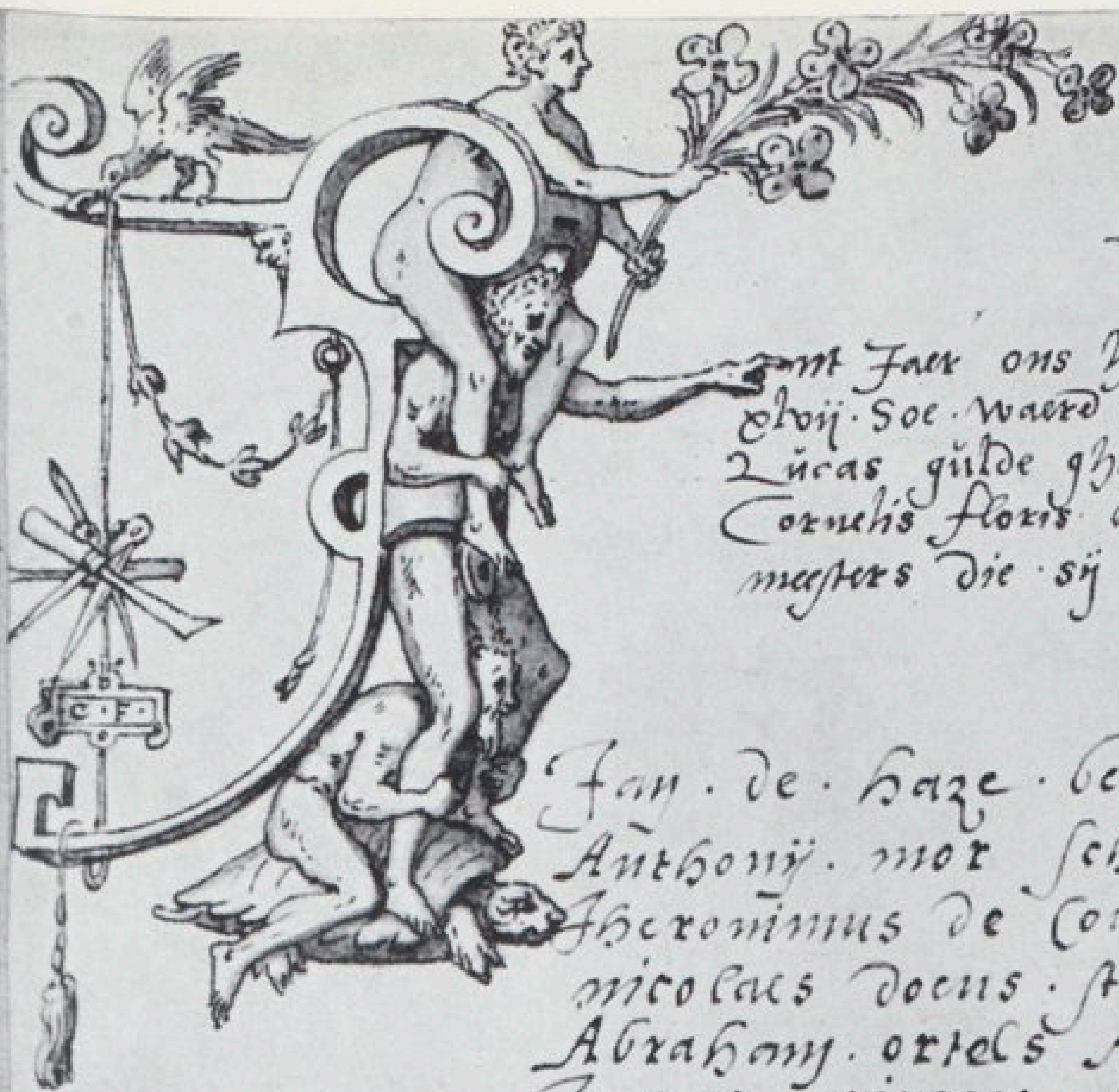
En ſa miſericorde ainſi le prion nous,
Que (toute opinion & vanité ceſſante)
La verité divine ait force dedans tous,
Pour abiſmer chacun la choſe à ſoy nuiſante.

Ainſi nul ne craindra fauſſe accuſation:
Ainſi chacun ſuivra le bon ordre & police
De ſes Superieurs ſans contradiction:
Ainſi Dieu vous advance à ſon œuvre & ſervice.

Faict & imprimé preſents les treſilluſtres Prince
& Princeſſe d'Orange, venus voir
l'Imprimerie de Chriſtophle Plantin,

Le XIIII. *jour de Decembre.* M. D. LXXIX.

PLANTIN. Poème adressé à Guillaume d'Orange et à Charlotte de Bourbon.
Pl. 4 Cat. n° 258



Ao. 1547.

Int Jaer ons heere Alsmen screef. xv^c. ende xlvij. Soe waerd dekens ende Regerders van Sinte Lucas gulde ghilyame vanden berghe ende Cornelis floris ende hier naer volghen die vrij meesters die sij ontfange hebben etc.

Jan. de. haze. beltsnijder
Anthonij. mor schilder
Jheronimus de Couter schilder
nicolaes doens. stofferder
Abraham. ortels Afsetter va. Carten
Jaques. grimaer. schilder. ~~Ende gheelsieter~~
hans. simoens. beltsnijder. Ende gheelsieter
merten willemsens ghelaesmaker
Jaques vstraten. schilder
Lauwereijs. samels schilder
willem. wilemsens. tauereelmaker
gheert de. Joede printvercooper
willem va sontvoort. schilder
Jan. dielis boeckbinder
matys. tijmel tauereelmaker
heijndrich sijnay. beltsnijder
nicolaes van kieme. schilder
Jan va Rijhenroijen Antijcksnijder

Gilde de Saint-Luc d'Anvers.

Pl. 5 — Un feuillet de la première *liggere*. — Cat. n° 46



ANVERS. La rade en 1515. Gravure sur bois.

Pl. 7



J. van Kessel. Une galerie d'art anversoise.

Cat. n° 45



J. Swart. Le Christ prêchant au bord de la mer.

Pl. 8 Gravure sur bois. Cat. n° 126



Titre gravé sur bois par A. Nicolaï, d'après Pierre van der Borcht.

Pl. 9 Cat. n° 165-166





Pl. 10 Deux carreaux de faïence servant d'enseignes. Cat. n° 246-247



Pl. 11 Reliure estampée de Cl. van Doormale. Cat. n° 198





Pl. 12

RUBENS. Portraits de Christophe Plantin
et de sa femme Jeanne Rivière.

Cat. n° 395-396



Pl. 13

Une planche de la "Magnifique et Sumptueuse pompe funèbre" de Charles Quint (Plantin, 1559).

Cat. nº 275



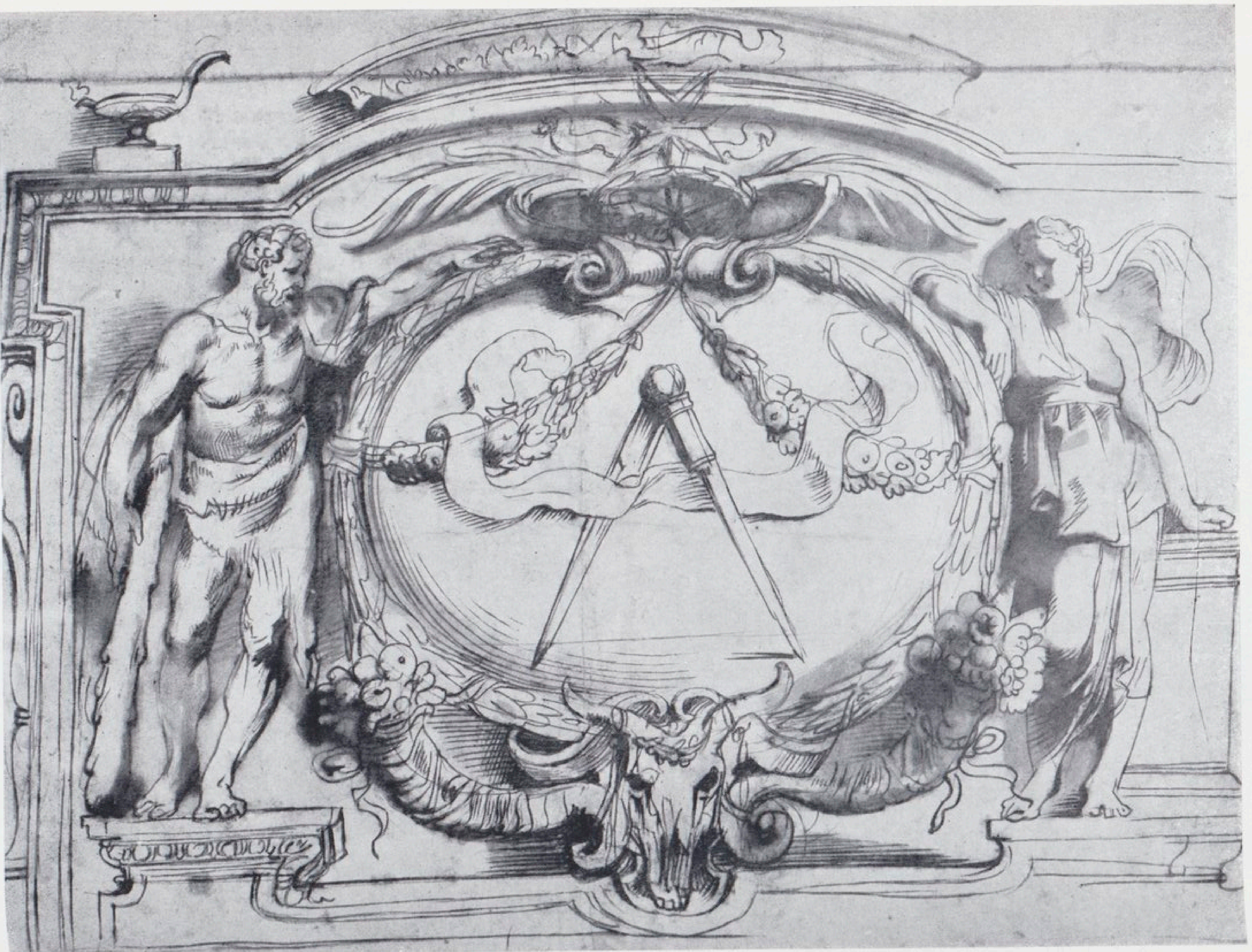


Pl. 14 Deux lettrines pour la Bible polyglotte (Plantin, 1568-1572). Cat. n° 318





Pl. 15 — Deux lettrines pour l'A.B.C. de P. Heyns (Plantin, 1568). — Cat. n° 319



Pl. 16 Rubens. Esquisse pour la marque de l'Officine plantinienne. Cat. n° 385



RUBENS. Esquisse pour le frontispice des Opera Omnia de Juste Lipse.

Pl. 17 (Officine plantinienne, 1637.) Cat. n° 383



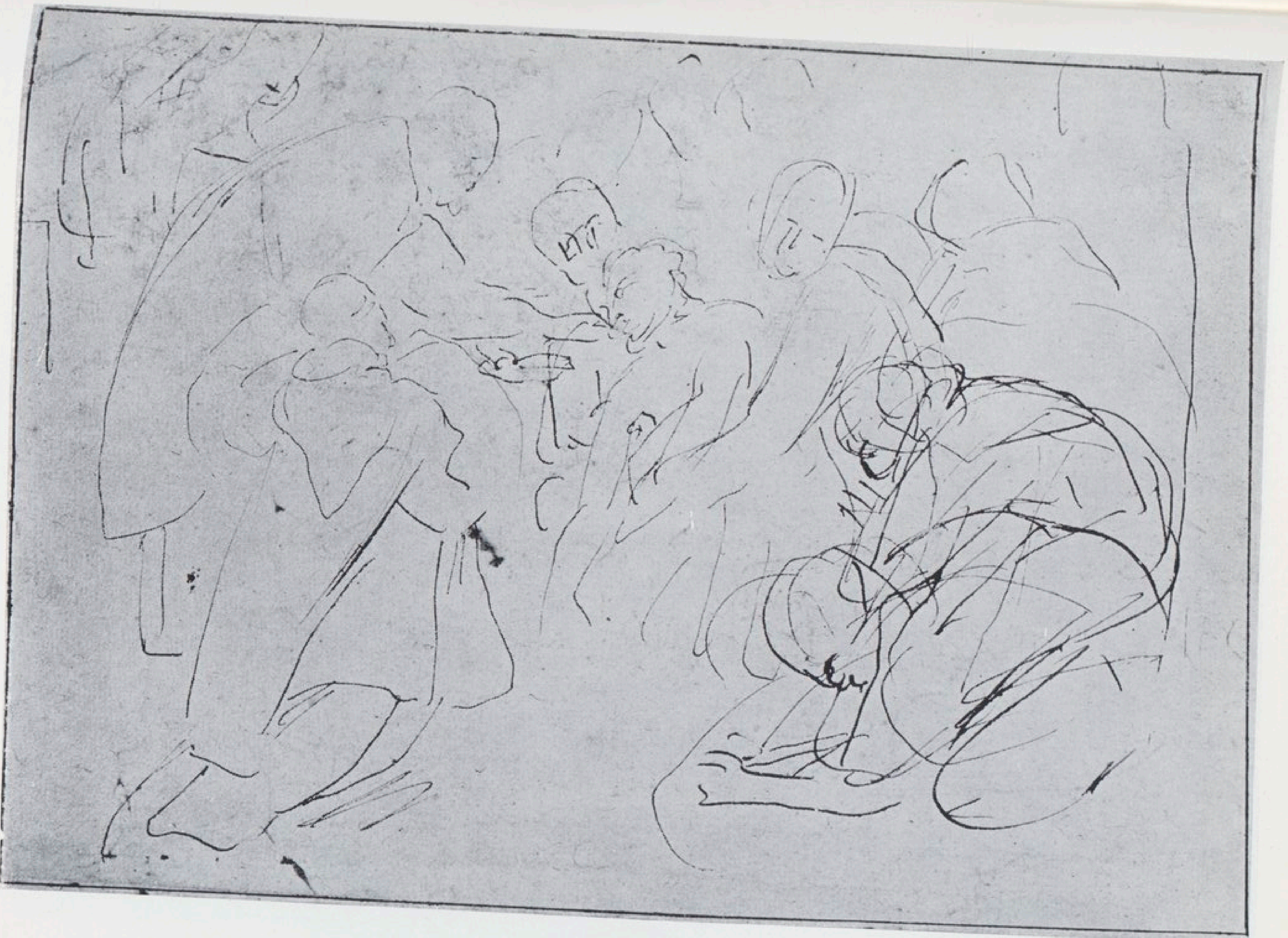
Pl. 18 RUBENS. Le Mage d'Ethiopie. Cat. n° 398



Pl. 19 RUBENS. La Flagellation. Cat. n° 400



Pl. 20 Rubens. La Mise au tombeau. Cat. n° 415



RUBENS. La dernière communion de Saint François.



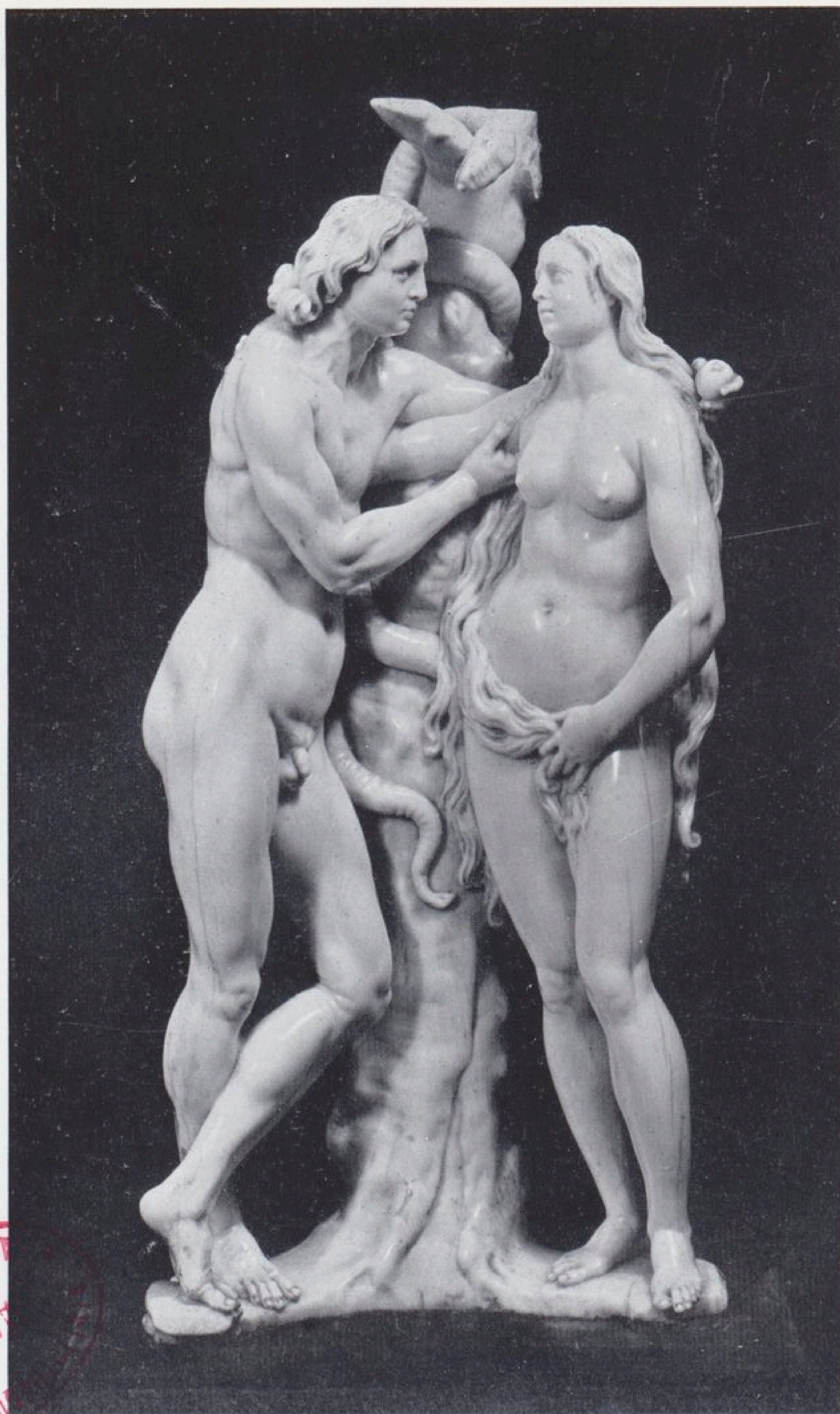
Pl. 22 RUBENS. Etude pour la tête du roi Henri IV. Cat. n° 418



JORDAENS. Saint Martin de Tours guérissant un possédé.

Cat. n° 106

Pl. 23



ADMINISTRATION
ARCHIVES
UE NATIONALE

Jörg Petel. Adam et Eve. Ivoire ayant appartenu à Rubens.

Pl. 24 Cat. n° 425

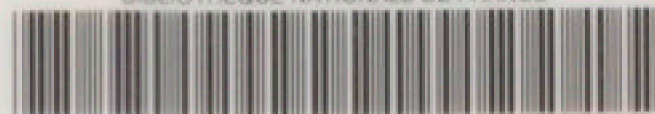
25



OFT

EXEMPLEN OM DE KINDEREN BEQVAMELICK TE LEEREN schryuen, inhoudende veel schoone sentencien tot onderwysinghe der ionckheyt.

T'ANTVVERPEN,
Ghedruckt by Christoffel Plantyn.
M. D. LXVIII


BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7522 00068233 6